

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO DE ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Dissertação de mestrado

PAISAGENS SONORAS INSTRUMENTAIS:
UM PROCESSO COMPOSITIVO ATRAVÉS DA MÍMESIS DE SONORIDADES
AMBIENTAIS

Marcelo Ricardo Villena

Orientadora: Roseane Yampolschi

Curitiba, 2013

MARCELO RICARDO VILLENA

**PAISAGENS SONORAS INSTRUMENTAIS:
UM PROCESSO COMPOSITIVO ATRAVÉS DA MÍMESIS DE SONORIDADES
AMBIENTAIS**

Memorial de composição submetido
como requisito parcial para obtenção
do grau de Mestre em Música, área
de concentração Interpretação /
Processos criativos.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Roseane Yampolschi

Curitiba

2013

A mi vieja.

Agradecimentos

- A minha orientadora Roseane Yampolschi, pelo olhar crítico em relação ao trabalho intelectual e artístico.
- Aos músicos que tocaram nas peças, tanto ao vivo quanto nas gravações: Iara Rodríguez, Paulo Demarchi, João Corrêa, Aloísio Coelho, Sergio Murillo Jerez, Fabrício Ribeiro, Max Scheffer, Zé Brasil, Guto Calazans, Cuca Medina e Rodrigo Costa. Esta pesquisa não seria possível sem a troca de conhecimentos e a experimentação de ideias com os intérpretes.
- Às professoras Zélia Chueke e Roseane Yampolschi, por oferecer espaço dentro das suas disciplinas para montar e estrear *Fluxo intermitente* e *A espera silenciosa*, além de apresentar sugestões valiosas.
- Aos colegas do GRUMAS, Flora Holderbaum, Lilian Nakahodo, Ale Fenerich e o professor Daniel Quaranta, por enriquecer a pesquisa com leituras e discussões.
- Ao secretário do mestrado Gabriel Snak, pela paciência, cordialidade e eficiência no atendimento das questões burocráticas.
- Aos amigos que me acompanharam nessa estrada, que me permitiram realizar a imagem poética da mimesis, uma pedra que é jogada no lago e gera ondas que retornam: Narjara Reis, Maria Cristina Figueiredo, Márcio Paludo, Satiya Sauer, Lucas Paixão, Leonardo Wambier, João Corrêa, Daniel Angelo Dias, Nehru Moreira, Camilla Nascimento, Chico Neto, Kelly Zeferino, Aline Moreira, Rodrigo Meine, Danilo Ramos, Rodrigo Avellar e Ana Carolina Manfrinato.
- A Ulises Ferretti, sempre disponível para discutir as ideias deste trabalho, que devem muito a seu próprio percurso.
- A minha mãe, Sofia Litvinchuk e meu irmão Cláudio Villena que, mesmo distantes, sempre acompanham e apoiam meus avanços nos estudos.
- A minha namorada, Marta Brietzke, pelas revisões das partituras e o companheirismo.

Resumo

Este trabalho apresenta a memória do processo compositivo de peças para instrumentos e vozes compostas a partir da escuta de paisagens sonoras somada à reflexão teórica dos aspectos que contribuíram a sua criação. Avalia, sobretudo, os mecanismos de escuta do compositor para “interpretar” as sonoridades do meio ambiente como ponto de partida para uma construção musical dentro de uma ideologia de música experimental. O trabalho foi realizado a partir de experiências de escuta de paisagens sonoras nas cidades de Porto Alegre, Florianópolis, Curitiba e São Paulo. A experiência global de escuta e composição foi acompanhada pela leitura de textos de cunho filosófico (Platão, Aristóteles, Adorno, Benjamin), incorporando também contribuições teóricas da *Fenomenologia da Memória*, da *Escuta Ecológica* e da *Tradução Intersemiótica*. Junto a essas leituras fez-se presente o pensamento e procedimentos dos compositores Luigi Russolo, Jonathan Kramer, Simon Emmerson, John Cage, Steve Reich, Pierre Schaeffer, Helmut Lachenmann, Murray Schafer e Barry Truax. O trabalho, finalmente, abre espaço para a reflexão sobre os possíveis vínculos destas formas de escuta contemporânea com formas de escuta ancestral.

Palavras-chave: *Soundscape*, *Soundscape Composition*, Escuta, Mímesis.

Abstract

This work presents the memory of compositional process of pieces for instruments and voices composed from the listen of soundscapes coupled with theoretical aspects that contributed to its creation. Evaluates, especially, the mechanisms of the composer listening to "interpret" the sounds of the environment as a starting point for a musical construction within an ideology of experimental music. The study was conducted from listening experiences of soundscapes in the cities of Porto Alegre, Florianopolis, Curitiba and São Paulo. The overall experience of listening and composition was accompanied by the reading of philosophical texts (Plato, Aristotle, Adorno, Benjamin), also incorporating theoretical contributions of the Phenomenology of Memory, the Ecological Listening and the Intersemiotic Translation. Along these readings became present the thought and procedures of composers Luigi Russolo, Jonathan Kramer, Simon Emmerson, John Cage, Steve Reich, Pierre Schaeffer, Helmut Lachenmann, Murray Schafer and Barry Truax. The work finally opens space for reflection on the possible links of these ways of contemporary listening to forms of ancestral listening.

Keywords: Soundscape, Soundscape Composition, Listening, Mimeses.

Lista de figuras

Figura 1: Gesto de passagem de carros em <i>Coral</i> (Ferretti).....	50
Figura 2: Uso combinado de <i>crescendo</i> e <i>glissando</i> em <i>Fluxo intermitente</i>	51
Figura 3: Desenho do percurso da caminhada durante a gravação da paisagem sonora motivadora de <i>Fluxo intermitente</i>	54
Figura 4: Compassos finais de <i>Fluxo intermitente</i> com técnicas derivadas da própria composição.....	58
Figura 5: Técnicas de fricção na introdução de <i>Fluxo intermitente</i>	61
Figura 6: Exemplo de mimesis de sons de vento em <i>Fluxo intermitente</i>	62
Figura 7: Técnicas percussivas (mimesis de batidas de objetos) em <i>Fluxo intermitente</i>	62
Figura 8: Mimesis de som de alarme em <i>Fluxo intermitente</i>	63
Figura 9: Mimesis de respirações em <i>Fluxo intermitente</i>	64
Figura 10: Exemplos de mimesis de sons de trânsito no violoncelo.....	65
Figura 11: Exemplos de mimesis de sons de trânsito no piano.....	66
Figura 12: Exemplos de mimesis de sons de trânsito na voz.....	69
Figura 13: Exemplos de mimesis de sons de trânsito na flauta.....	70
Figura 14: Reapresentação de figurações rítmicas da abertura.....	72
Figura 15: Ações miméticas de som de trânsito na transição entre a introdução e a parte central.....	73
Figura 16: Simultaneidade rítmica de efeito cadencial em <i>Como foi seu dia hoje?</i>	107
Figura 17: Exemplo de polirritmia em <i>Como foi seu dia hoje?</i>	108
Figura 18: Superposição de gestos de caráter diverso em <i>Como foi seu dia hoje?</i>	109
Figura 19: Convergência de gestos similares em <i>Como foi seu dia hoje?</i>	109
Figura 20: Disposição espacial dos instrumentos em <i>A espera silente</i>	129
Figura 21: Cântico religioso criado por “afastamento” em relação ao evento da paisagem.....	163
Figura 22: Ações pianísticas representativas de sons de sinos.....	164

Figura 23: Representação de sons de foguetes: reprodução de um evento sonoro procurando fidelidade em relação ao original.....	165
Figura 24: Distribuição espacial dos instrumentos em <i>Celebração</i>	166

Lista de quadros

Quadro 1: Tabela classificatória de tipos de “discurso” e “sintaxe” (EMMERSON, 1986).....	29
Quadro 2: Tabela classificatória de temporalidades segundo Kramer (1988).....	47
Quadro 3: Esquema macroformal de <i>Fluxo intermitente</i>	71
Quadro 4: Gráfico de dinâmicas da seção central de <i>Fluxo intermitente</i>	73
Quadro 5: Exemplos de mimesis em <i>A espera silente</i>	130
Quadro 6: Proporções temporais e dinâmicas das seções em <i>A espera silente</i>	135
Quadro 7: Procedimento de abreviação temporal em <i>Celebração</i>	161

Sumário

Introdução.....	8
1. Mímesis.....	20
1.1. Mímesis: origem e contextualização filosófica.....	20
1.2. Mímesis como estratégia compositiva.....	26
1.3. Mímesis, percepção e memória.....	31
2. Processo compositivo.....	38
2. 1. Da escuta ao pré-planejamento compositivo.....	38
2.2. Memorial do processo compositivo.....	49
2.2.1. <i>Fluxo intermitente</i>	49
2.2.2. <i>Como foi seu dia hoje?</i>	102
2.2.3. <i>A espera silente</i>	125
2.2.4. <i>Celebração</i>	158
Considerações finais.....	241
Referências.....	245
Anexos.....	250

You have heard the music of people, but you have never heard the music of the Earth. And even if you have heard the music of the Earth, you have never really heard the music of heaven.

The music of people must always come from instruments but the music the Earth is the sound of the wind... Wind is the breathing of the Earth. When the wind begins to blow, every openings there is responses with sound.

Zhuangzi (369?-286? B.C)

INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta o memorial do processo compositivo das peças *Fluxo intermitente*, *A espera silente*, *Como foi seu dia hoje?* e *Celebração* junto com a discussão dos fundamentos teóricos que orientaram a sua poética. As peças foram motivadas pela escuta de paisagens sonoras, compreendidas aqui como objeto de pesquisa para o trabalho do compositor. Partindo de premissas estéticas convergentes com a *soundscape composition*, gênero pertencente ao campo da música eletroacústica, estabeleceu-se o desafio de compor para conjuntos de instrumentos acústicos tradicionais e vozes.¹

Este desafio considera a mediação de uma forma de escuta predisposta à potencialidade de transposição de fenômenos do cotidiano para o universo próprio da criação artística. A escuta poética, subjetiva, dos eventos sonoros² presentes numa paisagem, instigam a imaginar diversas maneiras de organização do material musical partindo da percepção de seus comportamentos³ individuais e globais, das suas formas de organização temporal e da experiência do corpo imerso numa experiência aurial espacial. A percepção destes elementos possibilita a elaboração de planejamentos compositivos que considerem a experimentação de técnicas instrumentais, combinações tímbricas, texturas, formas discursivas e o tratamento da espacialidade como um parâmetro musical.

Através da audição e análise de gravações de campo, somadas às memórias das vivências e percepções *in situ*, procura-se estabelecer estratégias de mimesis das sonoridades percebidas. A escuta de sonoridades ambientais para sua

¹ A ideia de transpor uma estética compositiva originada no âmbito da música eletroacústica (a *soundscape composition*) para o meio instrumental encontra paralelismos com o trabalho do compositor Helmut Lachenmann, desenvolvido exclusivamente com instrumentos acústicos a partir de conceitos da *musique concrète*. Ver: GUIGUE, Didier. Serynade e o mundo sonoro de Helmut Lachenmann. Opus, Goiânia, v. 13, n. 2, p.93-109, dez. 2007. Disponível em:

<http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/13.2/files/OPUS_13_2_Guigue.pdf> Acesso: 23 de agosto de 2012.

² Por “evento sonoro” me refiro a toda e qualquer sonoridade presente em um entorno associado à informação ambiental que carrega: som de vento, chuva, latido, trânsito, cachoeira.

³ O termo “comportamento” é usado aqui de forma abrangente. Se por um lado faz alusão à “tipologia” e “morfologia” de um som pontual (ver Schaeffer, 1966), por outro, serve para mencionar as combinações destes sons numa “trama” sonora (dinâmica ou estática) e suas características expressivas.

posterior mimesis com meios instrumentais considera o uso da fenomenologia em sua dimensão perceptual subjetiva.⁴ Isto é, o ponto de partida para o trabalho compositivo é a compreensão das paisagens sonoras como objeto de estudo e reflexão sobre os procedimentos perceptivos do autor, como base para um trabalho de “interpretação”.⁵ Interessa, sobretudo, os estudos da *fenomenologia da memória*, por sua compatibilidade com alguns aspectos das metodologias de escuta e pela sua relação com as intenções estéticas da *soundscape composition*: provocar associações entre as sonoridades da peça e as sonoridades presentes nos entornos. Esta linha de pensamento propicia reflexões enriquecedoras sobre as possibilidades de apreensão do objeto de estudo, atendendo à intenção de explorar determinadas características e sentidos próprios das sonoridades ambientais com meios instrumentais.

O trabalho aceitou também contribuições complementares de outras teorias que acompanharam as reflexões durante o processo compositivo: a *Escuta Ecológica*, a *Tradução Intersemiótica* e as teorias sobre temporalidade musical do compositor Jonathan Kramer. A *Escuta Ecológica* (CLARKE, 2005), derivada da *Teoria Ecológica da Percepção* (GIBSON, 1950), possibilitou desenvolver mecanismos perceptivos do som do meio ambiente que se mostraram coerentes com os princípios estéticos da *soundscape composition* ao estabelecer uma compreensão dos entornos sonoros como um sistema dinâmico e ao destacar que o

⁴ O conceito de “referência” na fenomenologia pode ser compreendido como a “busca e aceitação de eventos não propriamente musicais ou nem prontamente musicáveis como objetos passíveis de uma subsequente transformação em música” (CHAVES, 2003). Segundo Goularte Ferreira (2010, p. 19), “falar de referencialidade em música é falar do potencial que os materiais, os eventos, e as estruturas sonoras têm para referir a alguma coisa”, sendo possível estabelecer as seguintes categorias: “referencialidade extra-textual; referencialidade causal; referencialidade extra-musical; referencialidade histórica; auto-referencialidade; não-referencialidade; [...] *referencialidade interna* e de *referencialidade externa*”. (IBIDEM, p. 13). A partir destas definições, compreendemos a mimesis de sonoridades ambientais como um procedimento artístico relacionado à referencialidade “extramusical”.

⁵ O conceito de “interpretação” refere-se aqui a um tipo de escuta subjetiva em que o compositor reorganiza e dá sentido aos estímulos aleatórios oferecidos por uma paisagem sonora. Este procedimento poderia ser comparado com a visão do céu noturno: o estímulo (a princípio caótico) das luzes dos astros é organizado pela percepção humana em conjuntos de estrelas (as constelações) estabelecendo desta maneira configurações passíveis de estudo. Da mesma maneira, o compositor, ao ouvir o som do meio ambiente, pode procurar destacar elementos característicos dentro da trama de sons, de maneira a organizar esses estímulos tanto na sua percepção quanto no intuito de recriar, posteriormente, as *identidades* sonoras dos entornos no trabalho de composição de peças instrumentais. Este princípio de “interpretação” é usado também como base poética para um trabalho fundamentado no som ambiental pelo compositor uruguaio Ulises Ferretti em sua tese de doutorado *Entornos sonoros: sonoridades e ordenamentos* (UFRGS, 2011).

ouvinte estabelece hierarquias entre os sons presentes de maneira a procurar orientação na sua vivência no meio ambiente. Estas hierarquias próprias da escuta ambiental foram usadas na concepção e planejamento das composições, fundamentando a criação em aspectos técnicos (definição da forma musical e das tramas sonoras) assim como auxiliaram na definição de aspectos expressivos. As teorias sobre temporalidade musical, desenvolvidas por Kramer (1988), permitiram estabelecer estratégias de transposição (para a peça a ser composta) das temporalidades percebidas na escuta das paisagens sonoras, sobretudo pela observação comparativa entre a organização dos eventos sonoros no meio ambiente com os possíveis ordenamentos dos materiais em uma peça musical. Já a *Tradução intersemiótica*, que parte da premissa de transpor conteúdos semânticos entre diferentes meios, foi empregada para compor uma peça em particular (*A espera silente*) a partir de discussões e leituras propostas na disciplina Seminário Avançado de Composição II.⁶

Estes conceitos apresentados, *soundscape*, *soundscape composition*, mimesis, apresentam relevância para a reflexão sobre a temática, pesquisa e elaboração do processo compositivo. Os dois primeiros se referem a práticas e visões estéticas que foram sendo forjados durante o século XX, e ganharam uma dimensão mais sistemática e complexa a partir do surgimento das novas tecnologias de gravação e processamento de som. Já a ideia de mimesis atravessa diversos períodos e culturas sendo possível considerá-la parcialmente como um dos fundamentos de origem da criação artística, no contexto cultural mítico-mágico. Na música ocidental, o conceito adquiriu especial importância no período barroco, quando por meio da Teoria dos Afetos buscava-se representar em música os “estados da alma”.⁷ Durante o século XX, o conceito é retomado no âmbito da música eletroacústica pelo compositor Simon Emmerson (1986),⁸ vinculado à

⁶ A disciplina Seminário Avançado de Composição II foi ministrada pelo professor Daniel Quaranta. Entendi a proposta da disciplina como uma oportunidade de experimentar as ideias do presente trabalho sobre outras formas de pensamento, atendendo à necessidade de ampliar meu conhecimento intelectual e experimentar diferentes ferramentas de trabalho. A *Escuta Ecológica* e as teorias sobre temporalidade de Kramer, serão discutidas na seção 2.1 *Da escuta ao pré-planejamento compositivo*, já a *Tradução intersemiótica*, no memorial de *A espera silente* (seção 2.2.3).

⁷ “A teoria dos afetos, surgida no último período barroco, explica os eventos musicais por sua relação com os sentimentos”. (FONTERRADA, 2003, p. 44)

⁸ No século XIX, embora haja muitos exemplos de músicas que procuram referenciar o mundo externo, o termo mimesis parece ser usado com menor frequência, talvez pelo caráter de “código

intenção compositiva de “evocar” situações da vida real, à capacidade dos sons de ativar a memória do ouvinte em relação a suas experiências de escuta. Esta ligação da mimesis com a memória é o ponto de partida para um trabalho lúdico de criação baseado na associação de sonoridades ambientais com as sonoridades produzidas pelos instrumentos. Um princípio que faz eco a reflexões filosóficas, notadamente, de Aristóteles e Walter Benjamin sobre o valor da mimesis como procedimento de descoberta do mundo, uma vez que os “jogos” miméticos oferecem a possibilidade de diversas relações, tanto de “semelhança” quanto de “diferença” (GAGNEBIN, 1993, p. 70).

Assim, durante o processo de criação, o uso de técnicas instrumentais e de procedimentos de organização do som que permitem – no processo imaginativo do compositor – estabelecer associações entre esses dois “mundos” (o som do meio ambiente e o som instrumental) fomentam a aquisição de conhecimentos, seja do fenômeno estudado, seja do meio utilizado para sua recriação. Durante o trabalho de composição, foi possível identificar características sonoras comuns que possibilitassem uma aproximação das experiências perceptivas, assim como a tomada de consciência de características divergentes entre os dois meios. Procurou-se, sobretudo, estabelecer gestos musicais⁹, tipos de ataque e articulação, figurações rítmicas, reproduzir fielmente a altura específica em que o evento acontece, assim como apresentar sua organização global no tempo e espaço.

compartilhado” que tinha no período barroco: no período romântico cada compositor emprega suas estratégias referenciais particulares (e terminologias próprias). De qualquer maneira, Emerson, associa estas criações também ao conceito geral de mimesis.

⁹ Em *The performance of Gesture, then, and now* (1984) Mark Sullivan propõe que “gesto musical” seja o termo próprio para conceituar as diversas terminologias que tratam das relações entre “parâmetros” e entre eventos de diferentes meios (p. 1).

Estrutura da dissertação

O primeiro capítulo discute o conceito de mimesis, abordando sua origem, a existência de práticas miméticas em diversas culturas, sua discussão original na cultura helênica, seus desdobramentos filosóficos no século XX e seu emprego nas discussões teóricas sobre música. Abordaremos também a compreensão particular de mimesis empregada para compor as peças do portfólio, baseada na ideia de “interpretação” dessas tramas sonoras a partir da escuta e memória.

No segundo capítulo, após uma discussão inicial sobre os procedimentos que guiaram a escuta de sonoridades ambientais para a definição de pré-planejamentos compositivos, são apresentadas as peças do portfólio, intercalando as partituras à sua discussão. O foco, de acordo com a proposta geral do trabalho, é refletir sobre o processo de criação. Serão abordadas: 1) as experiências de escuta, que mesmo baseadas em estratégias gerais pré-determinadas (escuta “casual” no dia-a-dia, sem tecnologia, aliada à realização e escuta de gravações) apresentam as particularidades de cada caso; 2) a concepção e planejamento das obras; 3) o processo de escrita. Estes 3 itens serão apresentados de forma entrelaçada no texto, já que não foi possível identificar etapas separadas no processo. Os comentários de cada peça incluem uma breve análise explicando as decisões compositivas em sua relação com as premissas estéticas traçadas.

As considerações finais apresentam uma breve reflexão sobre o trabalho, avaliando suas contribuições aos estudos sobre composição e apontando possíveis desdobramentos da pesquisa. A seguir, trataremos da conceituação e contextualização dos termos *soundscape* e *soundscape composition*, tendo em vista que eles funcionam como base conceitual para todas as ideias e tarefas executadas neste trabalho.

Soundscape

No início da década de 1970, o compositor canadense Murray Schafer (1933) e a equipe de pesquisadores da Simon Fraser University (SFU), dentre eles Barry Truax e Hildegard Westerkamp, se unem para criar, em Vancouver, o *World Soundscape Project* (WSP) com a finalidade de encontrar soluções para um ambiente sonoro ecologicamente saudável, ajustado ao equilíbrio da comunidade humana. A partir de suas intervenções práticas e sociais e estudos sobre ecologia sonora, Schafer introduz o termo *soundscape* – paisagem sonora – para se referir a um campo sonoro que compõe um determinado ambiente acústico: “eu denomino *soundscape* (paisagem sonora) ao entorno acústico e com este termo me refiro ao campo sonoro total, qualquer que seja o lugar em que nos encontremos.” (apud Ferreti, 2006, p. 25, tradução nossa). Nesse sentido, o termo pode ser compreendido como uma “trama” acústica que se mostra perceptível em um espaço determinado, seja ele uma praça, um museu, uma sala de concertos etc.

A relativa aceitação do termo nos meios artísticos reflete em parte o interesse crescente que o som do meio ambiente vem adquirindo desde o início do século XX. Exemplos disso são o manifesto *A arte dos Ruídos* (1913) de Luigi Russolo, que convida os músicos futuristas a usar o som/ruído das cidades industrializadas na composição musical;¹⁰ e a influência dos ambientes sonoros nas ideias de Cage (1973) sobre “música indeterminada” e nas suas propostas de ação para *performance*. Contribui também para a assimilação por parte dos compositores de materiais sonoros antes não aceitos para fins musicais, o surgimento das tecnologias de gravação (e edição) e a *música concreta*.

O pensamento de Schafer pode ser considerado uma extensão ecológica do pensamento cageano. Dele incorpora a disposição de abrir os ouvidos aos estímulos do mundo e receber os sons do acaso como um fenômeno passível de fruição

¹⁰ Embora o fundo ideológico dos futuristas vá em direção oposta ao pensamento de Schafer (elogio ao progresso e à máquina nos primeiros, militância ecológica no segundo) devemos destacar o quanto eles contribuíram na gênese do conceito e até na posterior poética da *soundscape composition*: em 1927 o compositor italiano Filippo Tommaso Marinetti “apresenta um texto poético [*Un paesaggio udito*] que sugere a captação de diferentes espaços físicos que serão gravados e utilizados para construir uma paisagem sonora artificial” (OLIVEIRA & TOFFOLO, 2008).

estética;¹¹ contudo, desvia a sua atenção dessa orientação para focar na qualidade sonora das paisagens – na sua visão, o aspecto “mais negligenciado” do meio ambiente.¹² Sob a liderança de Schafer, então, o *World Soundscape Project* trouxe uma nova percepção do entorno sonoro. Anteriormente, sons e ruídos de um ambiente eram percebidos como ocorrências sonoras. A partir das ideias de Schafer sobre paisagem sonora, esses sons podem ser percebidos e assimilados em contextos variados, do ponto de vista social e psicológico.

Posteriormente, em *Voices of Tirany: Temples of silence* (1993), Schafer amplia a dimensão destas ideias ao comparar os comportamentos das paisagens sonoras naturais com aquelas alteradas pela ação humana. Nas primeiras haveria, para o pesquisador e educador, um “diálogo” equilibrado dos elementos que criam o ambiente, enquanto que nas segundas, uma disputa sonora por “territórios” de poder. Schafer parece sugerir uma mimesis das paisagens naturais na elaboração de projetos acústicos urbanos através de um trabalho de “interpretação” de suas relações estruturais. Esta ideia, além de evidenciar uma preocupação por um ecossistema humano equilibrado, aponta para um fundo ideológico: o combate ao uso do som como ferramenta para fins totalitários. Ou seja, ouvir uma paisagem natural leva o autor a refletir que talvez os sons característicos sejam fruto de uma obra divina: estes sons “nos ensinam que Deus foi o primeiro engenheiro acústico” (SCHAFFER 1993, p. 9). De outro modo, nas paisagens alteradas pela ação do homem, Schafer compreende que agentes de poder procurariam esvaziar a ideia de um “espaço sonoro privado”. Na análise de Schafer, o som, pelas suas características particulares, tem a capacidade de penetrar no interior das casas, podendo ser usado para estabelecer regras sociais aos habitantes de uma região. O toque dos sinos de uma igreja cristã, por tomar um exemplo que o autor emprega (SCHAFFER, 1993, p. 33), foi uma maneira

¹¹ Schafer faz referências explícitas a trechos de escritos de Cage que influenciaram na criação do conceito nos livros *O ouvido pensante* (1992, p. 120) e *Voices of Tirany: Temples of silence* (1993). Neste último, no capítulo *The soundscape designer*, ele lembra que o termo surgiu das suas pesquisas sobre poluição sonora. Porém, reconhece que seu “impulso negativo” inicial em relação ao som do meio ambiente foi alterado no decorrer dos seus estudos, “pois, como John Cage disse: ‘Todos os ruídos são interessantes quando você realmente os escuta’”. O termo *soundscape* então surgiu com uma conotação “neutra”, que abarca as experiências agradáveis e desagradáveis das sonoridades dos entornos. Pela leitura dos seus escritos, no entanto, podemos perceber que Schafer mantém uma postura crítica em relação à realidade presente nas paisagens alteradas pela ação humana, procurando, de outro modo, ações concretas para melhorar sua qualidade. O autor revela também não lembrar se criou o termo pela transformação da palavra *landscape* para *soundscape* ou se o “tomou emprestado de algum lugar” (1993, p. 104).

¹² Ideia presente no livro *The Tuning of the World* (1977).

de estabelecer mudanças de comportamento nas comunidades guaranis durante o processo evangelizador das missões jesuíticas. Antes da chegada dos europeus, os guaranis não organizavam suas atividades por uma medição em horas, senão pela observação de fenômenos naturais. A introdução do sino, como “marca sonora” da comunidade missioneira, procurava modificar a forma de vida dessa cultura durante o processo evangelizador.¹³

Vemos, portanto, que o conceito de *soundscape* não objetivava a criação de um gênero musical, ele apontava para uma tomada de consciência global dos problemas ecológicos e sociais gerados pelo som humano. O termo tem, portanto, uma dimensão conceitual que visa a uma mudança do comportamento coletivo: a ideia de “composição” se insere aqui em um âmbito metafórico. Se a paisagem sonora é influenciada pelas atividades humanas, imaginá-la (à maneira de Schafer) como uma “grande composição coletiva” faria a sociedade mudar suas atitudes, que desta maneira procuraria uma “harmonização” do meio ambiente no aspecto sonoro e por extensão, promoveria uma transformação positiva nas relações sociais. O objetivo de Schafer ao criar o núcleo de pesquisa referido, de acordo com suas ideias, não era desse modo a criação de um novo gênero musical, mas inventar uma nova especialidade de trabalho que contribuísse para fomentar essa transformação: o “*acoustic designer*”.¹⁴

Embora tivéssemos muitos músicos em nossos cursos sobre *soundscape*, eu sabia desde o início que nós não estávamos treinando compositores, mas tentando definir uma nova profissão que ainda não existia e mesmo hoje não existe na medida do desejável. Eu imaginava um especialista em som que combinasse habilidades técnicas e preocupações sociais com a sensibilidade estética de um compositor.¹⁵ (SCHAFFER, 1993, p. 108-109)

¹³ Pode-se perguntar se os guaranis aceitaram esse doutrinamento pela força própria da pregação dos padres ou se o entenderam como uma opção menos dolorosa que a escravidão em mãos dos bandeirantes.

¹⁴ O problema da tradução do termo para o português oferece uma oportunidade de reflexão sobre a abrangência da profissão que Schafer tinha em mente. Se optarmos por “planejador” acústico destaca-se a relação do projeto com a problemática do planejamento urbano no aspecto sonoro. Mas por outro lado, no mesmo capítulo, o pesquisador comenta a receptividade de suas palestras dirigidas a *designers* industriais, o que implica a necessidade de tratamento não só do som a nível global, mas o cuidado na concepção de todo objeto presente nos entornos.

¹⁵ No original: “While we had many musicians in our soundscape courses, I knew from the beginning that we were not training composers but were trying to define a new profession that did not yet exist and even today does not exist to the extent desirable. I imagined a sound specialist combining technical skills and social concerns with the aesthetic sensitivity of a composer.” Tradução minha.

Assim, pode-se inferir que as ideias filosóficas do *World Soundscape Project* surgiram da evolução natural desses cursos, numa tentativa de reunir “engenheiros acústicos, arquitetos, planejadores urbanos, músicos e cientistas” para estudar “as funções auditivas”, assim como o movimento da Bauhaus reuniu diversas especialidades para desenvolver um novo tipo de desenho industrial. O desdobramento dos acontecimentos, porém, parece ter frustrado os objetivos do pesquisador, ao refletir (neste livro posterior aos fatos) que a criação do núcleo “foi provavelmente prematura” (SCHAFFER, 1993, p. 107): não foi criada essa nova profissão imaginada, mas um novo gênero de música eletroacústica.

Soundscape composition

Em suas atividades iniciais, o núcleo de pesquisadores da Simon Fraser University (SFU) concentrou-se no registro de paisagens sonoras em Vancouver. As primeiras gravações visavam documentar as mudanças da sonoridade ambiental local com fins educativos. Estas gravações foram lançadas em 1973, em um disco duplo chamado *The Vancouver Soundscape*, acompanhadas de um folheto explicativo. Devido às características do trabalho (registrar a paisagem sonora tal qual se apresentava “ao natural”), as gravações eram editadas com um mínimo de processamento, apenas equalizadas para deixar o som “cristalino”, com maior definição. (TRUAX, 2002)

Barry Truax, ao analisar os diferentes tipos de abordagens compositivas que surgiram posteriormente na SFU, não evita usar esta experiência inicial como referência a uma visão estética radical: o registro de sons ambientais, sem posterior manipulação, passa a ser referido como “*found sound*”, em uma alusão implícita à estetização de um objeto do cotidiano (como feito por Duchamp nas artes visuais) ou às peças “anedóticas” de Luc Ferrari.¹⁶ Embora esclareça as funções educativas e

¹⁶ No caso do registro de uma paisagem seria mais apropriado falar da estetização de um fenômeno, mais do que de um objeto. Essa experiência com fins artísticos já tinha sido realizada por Luc Ferrari no ciclo de peças *Presque Rien* (de 1967-70, portanto anterior ao disco duplo *The Vancouver Soundscape*). O trabalho foi denominado por Ferrari como “anedótico”, definido simplesmente como a captação dos sons de um entorno para sua posterior reprodução pública.

de pesquisa que guiaram sua realização, as avalia dentro do contexto compositivo que viria a seguir. (TRUAX, 2002). Schafer, ao contrário, reprova a experiência acusmática¹⁷ de sonoridades ambientais a não ser com fins educativos e de pesquisa:

Desde a invenção dos equipamentos eletrônicos de transmissão e estocagem de sons, qualquer som natural, não importa quão pequeno seja, pode ser expandido e propagado pelo mundo, ou empacotado em fita ou disco, para as gerações do futuro. Separamos o som da fonte que o produz. A essa dissociação é que chamo *esquizofonia*, e se uso, para o som, uma palavra próxima de esquizofrenia é porque quero sugerir a vocês o mesmo sentido de aberração e drama que esta palavra evoca, pois os desenvolvimentos de que estamos falando tem provocado profundos efeitos em nossas vidas. (SCHAFFER, 1992, p. 172).

Esta divergência entre a proposta de Schafer e a compreensão dos compositores do núcleo (representada aqui pelo pensamento de Barry Truax) é significativa para compreendermos o desenvolvimento dos trabalhos na SFU. Em 1974, o segundo trabalho do projeto em questão, *Soundscape of Canadá* (um ciclo de programas radiofônicos) apresenta mudanças significativas: 1) montagens de paisagens a partir de gravações feitas em diferentes momentos do dia, 2) a inclusão de trabalhos individuais (portanto autorais) e 3) a presença de processamentos de áudios. Estas diferenças metodológicas em relação ao trabalho inicial mostraram uma mudança de interesse dos compositores, que já não se satisfaziam, aparentemente, com o trabalho de registro de um fato da realidade, mas pretendiam desenvolver com as amostras de campo uma nova poética compositiva. Em 1975, (um ano após a realização do ciclo *Soundscape of Canadá*) Schafer renuncia a sua

¹⁷ “O compositor francês François Bayle criou o termo “música acusmática” em 1974 para designar um tipo de música eletroacústica que só pode ser concebida em estúdio para posterior reprodução através de alto-falantes. O termo serve para diferenciar este novo tipo de música das que utilizam performance, como a música instrumental eletrônica, música eletroacústica mista e live electronics. Sua origem provém do século VI a.C. Nessa época o filósofo Pitágoras ensinava seus alunos através de uma tela divisória para que estes focassem a atenção apenas na mensagem transmitida pela voz. Em 1955, o escritor Jérôme Peignot usou o termo “acusmático” para designar um som que é ouvido, mas cuja fonte esteja escondida.” FRITSCH, Eloy. Música acusmática. Disponível em: <http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/pwtambor/default.php?reg=7&p_secao=155>. Acesso em 23/08/2012.

cátedra na SFU e muda-se para uma fazenda no interior do Canadá.¹⁸ A partir desse momento os trabalhos continuam de forma individual, com seus autores inclinándose gradualmente para um maior processamento dos áudios originais. (TRUAX, 2002). Podemos induzir desta cronologia de fatos, talvez, que a saída de Schafer possibilitou uma virada de rumo no trabalho, agora decididamente “compositivo”. Para definir esta nova abordagem Truax empregará o termo *soundscape composition*.

A *soundscape composition*, embora represente uma mudança de rumos no trabalho inicial de Schafer e do WSP, aparentemente apresenta princípios estéticos afins com os objetivos sociais do núcleo. A metodologia de composição deste gênero parte do estudo das paisagens sonoras para estabelecer um tipo de comunicação com o público fundamentada na vivência de experiências sonoras do cotidiano compartilhadas entre compositor e ouvinte. Pretende-se que o ouvinte estabeleça nexos entre as situações apresentadas em uma peça com os fenômenos percebidos no mundo real. Desta maneira, a *soundscape composition* acaba reforçando os vínculos do ouvinte com as paisagens sonoras, transformando a forma de escuta e podendo inclusive levá-lo a refletir sobre os problemas ambientais.¹⁹ Tomemos um exemplo ilustrativo. Um dos interesses das primeiras gravações do WSP era registrar sons “em vias de extinção”, isto é, sons decorrentes de uma atividade humana que estava desaparecendo, de maquinário ultrapassado,²⁰ ou talvez de uma espécie de pássaro que emigrou para outra região por causa da poluição. Se usarmos o canto desse pássaro como “tema” musical central de uma *soundscape composition* levaremos o público a refletir sobre essa mudança na paisagem sonora. As edições de áudio e os processamentos eletrônicos, por outro lado, possibilitaram dar uma nova dimensão ao som gravado

¹⁸ Talvez percebendo que as atividades do grupo dirigiam-se a outro âmbito, divergente de seus princípios.

¹⁹ Os princípios estéticos da *soundscape composition* podem ser encontrados no site da SFU a partir de conclusões de Truax: 1) Os sons são trabalhados de maneira que o ouvinte possa reconhecer a origem dos materiais. 2) O conhecimento do ouvinte sobre o ambiente e seu contexto psicológico é invocado. 3) O conhecimento do compositor sobre o ambiente e seu contexto psicológico influencia a forma da composição em todos os níveis. 4) O trabalho aumenta nosso entendimento do mundo e sua influência se estende para nossos hábitos perceptivos do dia-a-dia. (Tradução livre minha sobre o texto colocado no site: <<http://www.sfu.ca/~truax/scomp.html>>).

²⁰ Exemplos: carruagens de passeio puxadas à cavalo impedidas de circular por causa do trânsito mais veloz de uma cidade, sons de máquina registradora de lojas comerciais substituídas por sistemas mais modernos.

no entorno. As transformações sonoras realizadas em estúdio foram vistas pelos compositores como forma de reforçar a expressividade e provocar emoções no ouvinte, propiciando a ampliação da escuta e das vivências estéticas do compositor e do ouvinte em relação ao ambiente evocado.

Vemos então que o termo *soundscape composition* se refere a uma estética compositiva que enfatiza os nexos do ouvinte com os estímulos sonoros que recebe no seu cotidiano. Trabalha o processamento do som de maneira mais sutil em comparação com outras abordagens da música eletroacústica, preservando suas características²¹ e atendendo a suas relações com um aspecto sonoro global (contextual). Neste sentido, aporta uma metodologia de trabalho diferente à desenvolvida pela *música concreta*. Enquanto Pierre Schaffer preconizava a *escuta reduzida* de *objetos sonoros*, a *soundscape composition* trabalha principalmente a partir de uma *escuta causal*²² visando recriar artisticamente as relações estruturais presentes nos entornos.

²¹ Permitindo que se reconheça a fonte (o fenômeno do mundo real) que originou o som.

²² *Escuta causal* é aquela que procura “servir-se do som para informar-se, dentro do possível sobre sua causa.” *Escuta reduzida* é aquela que procura reconhecer as “qualidades e formas próprias do som independente de sua causa e sentido” (CHION, 1993, p. 33).

1. MÍMESIS

1.1. Mímesis: origem e contextualização filosófica.

No período grego Clássico (500-388 a.C.), *mímesis* é um termo que se refere ao procedimento artístico de “imitar” ou “representar” um modelo da natureza. O termo, criado provavelmente antes daquele período na Grécia antiga, adquiriu então posteriormente um valor importante no contexto ético/educativo. Em rituais pré-históricos, a *mímesis* provavelmente tinha um papel importante no aprendizado de técnicas xamânicas. Através da imitação (por parte do iniciado) dos gestos de dança, de cantos, aprendia-se os procedimentos necessários à realização de rituais destinados à sobrevivência dessas culturas. Esses procedimentos miméticos na arte e na educação foram preservados pelas culturas antigas, cujos mitos de gênese cultural absorveram parte desse valor metafórico que permeava o imaginário primitivo. Dentro desse âmbito, a deusa grega *Mnemosyne*, a deusa da memória, faz eco a este vínculo da *mímesis* com os processos de aprendizagem.

Mnemosyne, deusa, Memória divinizada, gera nove Musas, as Palavras Cantadas. E “as Musas colocaram então na mão do poeta o bastão de seu ofício e insuflaram nele sua inspiração...” [...]

Na palavra cantada, o poder da palavra. Inspiração. Emoção. Sedução. *Mímesis*: o impacto, o efeito, a ação, a força da palavra do outro, levam a imitar, a repetir, a reter, a memorizar (canto do poeta, do aedo). (Bustamante Smolka, 1998, P. I)²³

A *mímesis*, desta maneira, parece ter sido empregada na *mnemotécnica*, a arte da memória. Este vínculo da *mímesis* com a origem da “arte” e com o processo

²³ Esta relação entre *mímesis* e memória é coerente com a poética deste trabalho, em que os dois aspectos estão intimamente entrelaçados, tanto na metodologia (uso da memória das vivências nos entornos estudados) quanto nas características específicas da *soundscape composition*. De certa maneira, a *soundscape composition* apresenta uma estética relacionada à memória, já que o compositor pretende que o seu ouvinte relacione os sons da peça com suas experiências de escuta (suas memórias, portanto). Neste trabalho, porém, houve a necessidade de procurar estratégias para referenciar as sonoridades ambientais com instrumentos. Referiremos estas estratégias na discussão do processo de cada composição.

de aprendizagem, presente na cultura grega pré-clássica, pode ser observado também em outras culturas antigas, como extensão das práticas pré-históricas. As danças indianas, por exemplo, transmitem seus significados através de expressões miméticas, as artes marciais chinesas (que serviram de modelo para aquelas criadas nos países vizinhos) reconhecem uma origem comum na Dança dos Cinco Animais do médico chinês Hua Tou,²⁴ o Teatro Kabuki representa sons da natureza por meio de instrumentos.

Nas culturas ameríndias, há outros exemplos a serem referidos: os instrumentos de sopro astecas e o vínculo do som ambiental com a criação musical dos Suyá (Mato Grosso, Brasil). Por exemplo, os instrumentos de sopro asteca são objeto de estudo dos pesquisadores mexicanos Roberto Velázquez Cabrera²⁵ e do etnomusicólogo Gonzalo Camacho Díaz.²⁶ Em trabalhos realizados por esses pesquisadores, encontramos referências a uma grande variedade de instrumentos que imitam sonoridades de animais e sons da natureza. Alguns destes aerofones têm um tipo de construção que propicia a produção de dois sons simultâneos, gerando batimentos harmônicos. Ambos os autores concordam na suposição de que estes instrumentos eram empregados em rituais xamânicos: os batimentos visavam (hipoteticamente) à geração de estados alterados de consciência, enquanto que os sons naturais, provavelmente à comunicação com entidades míticas associadas ao tipo de animal ou fenômeno natural “representado”.²⁷

Já no caso da etnia Suyá, o antropólogo Anthony Seeger realizou etnografias que indicam a presença de práticas miméticas de sonoridades

²⁴ Relacionava 5 animais com os cinco elementos da alquimia taoísta. Ver: <<http://www.espacotai.com.br/blog/2010/03/wu-qin-xi-qigong-dos-cinco-animais/>>.

²⁵ Engenheiro pela Universidade de Guadalajara (1967) e mestre em Ciências da Computação pelo Centro de Pesquisa em Computação do Instituto Politécnico Nacional (2002). Desde 1999 realiza pesquisas independentes sobre aerofones mexicanos.

²⁶ Licenciado em Etnomusicologia e doutor em Antropologia Social pela Universidade Nacional Autônoma do México.

²⁷ Para ouvir algumas reconstruções sonoras e um depoimento de Roberto Velázquez sobre sua pesquisas ver: <http://hosted.ap.org/specials/interactives/international/precolumbian_sounds/>.

A análise de Gonzalo Camacho sobre organologia do México antigo forma parte da coletânea *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* (2010). Ver referências na bibliografia.

ambientais como procedimento para gerar novos repertórios de canções.²⁸ Observa-se, assim como entre os astecas, uma poética musical fundamentada na escuta e mimesis do som ambiental. Entre os relatos recolhidos pelo pesquisador menciona-se a intervenção de feiticeiros que, através de suas ações, alteram o destino de pessoas da sua própria comunidade. Geralmente, referem os relatos dos nativos que os feiticeiros aguardavam uma pessoa que saía para caçar e a interceptavam para que ela compartilhasse a sua caça. Se a pessoa não compartilhasse uma parte da sua caça, os feiticeiros “enviavam” então o espírito dessa pessoa ao “mundo” de um animal específico, um pássaro, por exemplo. Como resultado desse feitiço a pessoa ficava gravemente doente; no entanto, caso conseguisse ouvir naquele “outro mundo” as “canções gritadas pelos pássaros” ou “as canções em uníssono dos pássaros” poderia recuperar sua saúde. Apesar disso, seu espírito jamais retornaria para o corpo e sua vida seria consagrada a ensinar à comunidade as canções que aprendesse com os animais. (SEEGGER, 2004).

Vemos, portanto, que a mimesis, nos sistemas de pensamento das culturas antigas e das culturas ágrafas, em que não há registros de atividades de escrita, integrava uma rede de significados simbólicos de conotação mítico-mágica, imprescindíveis ao funcionamento da vida em comunidade.

Na cultura helênica, no período pré-clássico, uma série de transformações em âmbitos diversos da vida social (navegações, calendário, uso da moeda, a criação da democracia e seu fundamento na palavra), acompanha o início de um processo de mudança gradual do pensamento mítico para o pensamento filosófico. O conhecimento, que antes era “revelado”, passa a ser deduzido.

Nesse novo contexto, os filósofos Platão e Aristóteles desenvolvem suas ideias sobre a vida em sociedade com base em uma visão ética e política dos problemas que mobilizavam as comunidades gregas. Assim, na *República* Platão faz referências ao conceito de mimesis tendo em vista a formação de bons cidadãos. Estabelece modelos a ser seguidos e modelos a ser censurados pelo estado. A filósofa Jeanne M. Gagnebin clarifica a ideia de mimesis em questão (1993):

²⁸ Seeger menciona três tipos diferentes de repertório nos Suyá: o repertório ancestral (de origem desconhecida), o repertório adaptado de outras tribos e o repertório criado a partir do som ambiental a que fazemos referência no texto.

Na época de Platão, a “representação” artística em geral é chamada de mimesis. A tradução por “imitação” empobrece muito o sentido. Os gregos clássicos pensam sempre a arte como uma figuração enraizada na mimesis, na representação, ou, melhor, na “apresentação” da beleza do mundo [...]; a música é o exemplo privilegiado de mimesis, sem que seja imitativa no nosso sentido restrito.

Ao contrário de Aristóteles, para quem a mimesis tinha um papel importante para o conhecimento do mundo, Platão, na *República*, associava a atividade mimética a uma atividade de natureza ilusória, enganadora. Para o filósofo, a mimesis não era mais do que “uma imagem poética ou plástica”; não era mais do que uma cópia, “afastada em três graus do ser verdadeiro” (GAGNEBIN, 1993). O ser verdadeiro existiria, segundo o filósofo, na ideia (*eidos*). A ideia de uma cama, por exemplo, seria o ser verdadeiro; a cama em si, uma primeira imitação; a representação pictórica dessa cama, uma imitação da imitação. A mimesis, dessa maneira, é criticada por Platão pelo seu afastamento da “verdade”.

Mas para Platão, a condenação da mimesis se dirigia mais ao seu poder persuasivo, que teria a força de “enganar não só às crianças e mulheres, mas homens maduros, sérios, virtuosos.” Neste ponto, a diferença em relação às ideias de Aristóteles é evidente. Enquanto Platão considerava socialmente pernicioso a ilusão que o teatro gerava para essas pessoas, para Aristóteles as paixões “vergonhosas” expostas no palco teriam um sentido educativo: a mimesis é “uma forma humana do aprendizado”. Em suas reflexões, Aristóteles se preocupa com o “como” se realiza a mimesis, prescrevendo normas de realização de uma obra de arte na *Poética* (GAGNEBIN, 1993).

No século XX estas diferenças parecem repercutir na relação de Adorno e Benjamin quando tratam do conceito de mimesis. Em seu livro *Dialética do esclarecimento*, Adorno discute a mimesis a partir de uma visão dialética.²⁹ A origem do conceito é estabelecida no pensamento mágico, ritual, ao qual o filósofo opõe o pensamento racional, progressista, ocidental. Com base em Freud, Adorno vê no comportamento moderno o recalcamento mimético de comportamentos que se referiam, no passado, a experiências de sobrevivência, luta e terror. Nesse sentido,

²⁹ A posição defendida neste livro será modificada no fim de sua vida.

o impulso mimético recalcado seria uma forma de explicar as formas de contenção, como a anulação do desejo e a despersonalização do sujeito.

Já para Benjamin, a mimesis não é compreendida desde um contexto dialético. A atividade mimética, para o filósofo, consiste numa mediação simbólica, que abarca a linguagem, memória, os afetos e os sentidos. Desse modo, mimesis não implica o reconhecimento do mesmo, mas uma atividade, um modo de “leitura” do mundo metafórica que abrange um conceito vasto de semelhança. Nesse sentido, o ato mimético não procura “reproduzir” o original, mas criar relações de semelhança, nas quais a distância entre objeto e imagem/representação é enriquecedora. Como em Aristóteles, a mimesis tem uma capacidade educativa (“prazer em conhecer”). A palavra tem um aspecto material que as crianças cultivam, de modo lúdico, e que os adultos, segundo Gagnebin, esqueceram em proveito de seu aspecto espiritual e conceitual. Daí, Benjamin compreende que a dimensão mimética vai além da dimensão semiótica (portadora de sentido/pré-sentido), pois ela se move em um âmbito mais amplo, em que a memória é portadora de “semelhanças”, não de identidades, e que assim ela possibilita ao “leitor” “a elaboração de um outro texto” (Gagnebin, 1993).

Estas ideias de mimesis, presentes na criação artística em diversas culturas no mundo, assim como as visões particulares de alguns filósofos sobre o conceito, foram incorporadas ao trabalho de maneira livre, de forma a experimentar (na prática compositiva) uma gama ampla de possibilidades de criação que abarcassem desde a reprodução do fenômeno sonoro ambiental procurando o maior grau de fidelidade até a sua transformação em um material musical que adquirisse uma dimensão poética diversa na composição. O conceito de mimesis foi interpretado como um procedimento artístico que possibilita a evocação de eventos sonoros cotidianos na experiência de audição de uma peça de concerto, escolhendo-se o grau de fidelidade em relação ao som (ou contexto) original de acordo com as necessidades expressivas que o autor concebe durante o processo de composição a partir dos meios técnicos a disposição.

A escolha das mimesis, desta maneira, operou através de um processo de *identificação de certos aspectos referenciais do som (ou da trama) que poderiam ser evocados através de ações instrumentais que apresentassem características*

semelhantes: um tipo de ataque, uma fórmula rítmica, um gesto, determinados conjuntos de alturas, recorrências temporais nas ações, tipos de mudanças de textura e relações de figura-fundo. A tarefa, nesse ponto, foi reconhecer esses aspectos e procurar nos instrumentos disponíveis as técnicas e formas de ordenamento com potencial evocativo.

1.2. Mímesis como estratégia compositiva

No artigo *The relation of Language to Materials* (1986), o compositor Simon Emmerson resgata, para fins analíticos da música eletroacústica, um antagonismo antigo na música de concerto europeia: a concepção “formalista”³⁰ de música vs. a concepção de música como arte “descritiva”. Isto é, a oposição de valores entre os que acreditam que a música não tem a capacidade de expressar absolutamente nada que seja externo a ela (seja fenômenos do mundo ou sentimentos) e aqueles que acreditam que a música tem essa capacidade. Em todas as épocas da música ocidental houve partidários de uma ou outra visão, sendo empregados diversos termos para definir essa polaridade. Porém, dentre as terminologias usadas para fazer referência a uma estética musical relacionada a fenômenos externos, o conceito de mímesis apresenta-se talvez como o mais convincente. Primeiro, por sua ampla discussão na filosofia da arte; segundo, por sua sistematização detalhada na música do barroco. Nesse período, a concepção mimética da realidade fornecia base para uma concepção geral da composição, compartilhada por toda a comunidade musical. Esta concepção estava enraizada em 3 práticas comuns: a Teoria dos Afetos, a retórica e a “imitação” de fenômenos pontuais do mundo real.³¹

As diversas soluções práticas que surgiram no decorrer do século XVI para dar unidade à expressão da música e da poesia foram gradualmente sistematizadas até adquirir a força de uma prática comum no século XVII. A Teoria dos Afetos estabelecia regras para produzir determinadas “emoções” nos ouvintes através do

³⁰ “Em meados do século XIX, em meio à crítica dos especialistas musicais à estética romântica, surge a obra de Eduard Hanslick, *Do Belo Musical*. [...] A doutrina de Hanslick, explicada resumidamente para o que interessa aqui, rejeita a possibilidade de que a música possa, de qualquer forma, exprimir sentimentos. O conteúdo da forma musical é, para ele, a própria música, e esta só mantém relação com os sentimentos no nível da analogia possível entre seus movimentos.” (NASCIMENTO, 2010, p. 79).

³¹ A mímesis no Barroco surge como uma necessidade histórica: a necessidade de “representar” musicalmente um texto. A partir da reforma luterana e a contrarreforma católica exigiu-se dos compositores que a música religiosa fosse um veículo de comunicação do texto, sendo que esta exigência litúrgica determinou a escolha de técnicas contrapontísticas apropriadas a tal objetivo. A tendência de valorização da palavra ganhou uma nova dimensão no madrigal, em que a música passou a cumprir uma função “descritiva”: devia fazer eco do “eu” do poeta, expressar seus sentimentos e ilustrar as situações pontuais do texto literário.

uso de escalas (cada uma com seu *ethos*),³² andamentos, fórmulas rítmicas etc. Quanto à retórica, uma arte do estilo “eloquente” de falar para convencer os ouvintes, foi adaptada à prática musical ao se considerar o mesmo princípio: a “quebra” proposital de uma regra para um efeito expressivo.

Na visão de Emerson, a ideia de mimesis aplicada à música está fundamentada na tentativa, por parte do compositor, de “associar ou evocar imagens na mente do ouvinte” (1986, p. 17), prática esta que entra em sintonia com o conceito aristotélico de “memória”:

É óbvio, então, que a memória pertence àquela parte da alma à qual a imaginação também pertence. Todas as coisas que são imagináveis são essencialmente objetos da memória, e aquelas que necessariamente envolvem a imaginação são objetos da memória apenas incidentalmente. A pergunta que pode ser feita é: como se pode lembrar alguma coisa que não está presente, se é apenas o afeto (sensação) que está presente, e não o fato? Porque é óbvio que se deve considerar o afeto que é produzido na alma pela sensação, e naquela parte do corpo que contém a alma (o afeto, o estado duradouro o qual chamamos memória) como um tipo de figura/retrato; porque o estímulo produzido imprime uma espécie de semelhança do perceptio... (ARISTÓTELES apud BUSTAMANTE SMOLKA, 1998, p.177).

Ao considerar, então, a intenção do compositor de fazer com que o seu ouvinte “lembre-se” de um evento do mundo real, se faz necessário que o estímulo que vem deste evento ative a mente para gerar semelhanças com a experiência (a sensação) evocada. Assim, do ponto de vista do compositor, é necessário, estrategicamente conhecer tanto as características do som em questão como estar atento a hábitos de escuta que podem ou não ajudar a deflagrar esta experiência em seu ouvinte. (EMMERSON 1986, p. 17)³³

Para esta intenção compositiva de ativar a memória do ouvinte, segundo Emerson, as possibilidades musicais são duas: a mimesis “tímbrica” que “é a

³² Desde o Período Clássico Grego se considerava que cada modo tinha um *ethos*, isto é, um “caráter” específico. O repertório do Canto Gregoriano, por exemplo, foi organizado de acordo com essa concepção.

³³ Esta ideia sugerida por Emerson parece extremamente difícil de atingir na atualidade: numa sala de concertos há pessoas de diferentes formações culturais e, portanto, com diferentes hábitos de escuta. O estudo sobre o aspecto estésico, embora relevante, excede as possibilidades do presente trabalho.

imitação direta do timbre (a ‘cor’) de um som natural” e a mimesis “sintática”, que procura “imitar as relações entre eventos naturais” (EMMERSON, 1986, p. 17-18).³⁴ A mimesis “tímbrica” está vinculada a observação de “tipologias”³⁵ de sons, enquanto que a mimesis “sintática” com a observação de suas relações estruturais dentro de uma trama (textura) sonora, seu fluxo temporal e espacial.³⁶

Ainda do ponto de vista da mimesis, o autor observa que na prática da composição musical, as duas formas radicais de pensamento (o mimético e o formalista) raramente se apresentam de maneira pura, sendo mais usual a combinação de ambas em diversos graus. Propõe, nesse sentido, dois critérios analíticos para compreender essa polaridade, critérios esses baseados em tipos de “discurso” e formas de “sintaxe”.³⁷ Em relação ao “discurso” menciona o discurso “aural”, que estaria fundamentado em valores musicais mais abstratos e o discurso “mimético”, que procuraria “imitar” através da música eventos da realidade. Já em relação à “sintaxe” destaca a sintaxe “abstrata”, baseada em algum padrão de

³⁴ Estas duas opções, a mimesis “tímbrica” e a mimesis “sintática”, apresentam similitude com as estratégias gerais adotadas para compor as peças do portfólio. A mimesis “tímbrica” foi compreendida como a procura de sonoridades instrumentais que apresentassem diversos graus de semelhança com sons percebidos nos entornos; já a mimesis “sintática” partiu do princípio de “interpretação” (através do estabelecimento de focos de escuta) para observar as relações que os sons ambientais estabelecem entre si e o uso dessa observação para a organização de tramas sonoras e estratégias de continuidade.

³⁵ Tipologia: refere-se a características psicológicas da percepção de um som que faz com que seja associado a outros tipos de fenômenos. Ex.: som “rugoso”, “aveludado”, “áspero”, “granular” etc. Neste trabalho busca-se descobrir características que possam ser associadas a sonoridades instrumentais.

³⁶ Emmerson exemplifica a mimesis aplicada à música com peças do repertório instrumental de diversas épocas: *La Guerre* (Janequin), a *Sinfonia Fantástica* (Berlioz), a *Sinfonia nº 6* (*Pastoral*, Beethoven), *La mer* (Debussy) etc. As estratégias miméticas em música foram empregadas, além do Barroco, em outros períodos históricos (notadamente o século XIX) dentro da ideia de música “descritiva” ou “programática”. Se fizermos uma comparação entre estes dois períodos, especificamente, podemos observar algumas diferenças. A mimesis no Barroco parte do pressuposto aristotélico de que a arte “imita a natureza”, sendo que se procurava, através da música, expressar as “paixões da alma” e o conteúdo do texto literário. Desta maneira, os músicos daquele período desenvolveram procedimentos comuns (um código compartilhado) para comunicar estes conteúdos. Baseavam-se na Teoria dos Afetos e na adaptação da retórica à prática musical. (BARBOSA, 2008, p. 66) Já no s. XIX a ideia de música “descritiva” procurava transmitir a partir da “imaterialidade do som” estímulos provenientes de diversas experiências: a leitura de textos literários, um acontecimento histórico (ambas implicam uma intenção narrativa), as impressões deixadas por uma pintura, um sonho. Em sintonia com a definição de Emmerson, os compositores românticos parecem querer provocar a produção de “imagens mentais” no ouvinte através dos sons. (SALLES, 2002)

³⁷ Por “discurso” entende-se a organização macroformal do fluxo de eventos sonoros em uma composição musical. Por “sintaxe”, a organização que rege as relações de continuidade, por exemplo, o ciclo tonal (Tônica-Subdominante-Dominante-Tônica), nas obras do período da prática comum (s. XVIII-XIX).

organização formal e a sintaxe “abstraída”, em que a organização é deduzida dos próprios materiais. A partir destas polaridades traça dois eixos imaginários considerando todas as combinações possíveis:

Quadro 1: Tabela classificatória de tipos de “discurso” e “sintaxe” com exemplos do repertório eletroacústico (EMMERSON, 1986).

	Discurso aural	Combinação de discurso aural e discurso mimético	Discurso mimético
Sintaxe abstrata	<i>Ensemble for Synthesizer</i> (Babbitt), <i>Elektronik Studien</i> , <i>Kontakte</i> (Stockhausen)	<i>La Fabbrica Illuminata</i> (Nono)	<i>Telemusik</i> (Stockhausen)
Combinação de sintaxe abstrata e sintaxe abstraída	<i>Mortuos Plangos, Vivos Voco</i> (Jonathan Harvey)	<i>Dreamsong</i> (Michael McNabb)	<i>Red Bird</i> (Trevor Wishart)
Sintaxe abstraída	<i>Pentes</i> (Dennis Smaley), <i>De Natura Sonorum</i> (Bernard Parmeggiani)	<i>Dedands-Dehors</i> (Bernard Parmeggiani)	<i>Presque Rien</i> (Luc Ferrari)

Estes critérios classificatórios revelam não só diferentes estratégias de trabalho compositivo, mas ainda, o fato de que estas derivam de aspectos subjetivos de escuta que determinam as tomadas de decisão. Uma construção musical nasce de crenças particulares que fazem com que a forma de percepção do autor (no ato de escuta e criação) se direcione para uma predisposição determinada, ora para a compreensão do som a partir de valores abstratos ora para a relação mimética (relacional) com fenômenos externos. A intenção do estudo de Emmerson parece guiada pelo desejo de mostrar a riqueza de possibilidades de escolha à disposição, convidando ao uso de diferentes combinações de “discurso” e “sintaxe”. Porém, acredito que assim como é difícil encontrar obras que se localizem integralmente em um desses dois polos extremos de compreensão do fenômeno musical,³⁸ é utópico

³⁸ A percentagem de peças que poderiam ser classificadas integralmente dentro de uma visão abstrata ou mimética é insignificante se considerarmos a totalidade do repertório musical ocidental.

imaginar que o compositor tome exatamente o “caminho do meio”, o ponto central desse eixo. O autor, acredito, acaba inclinando-se consciente ou inconscientemente para alguma das duas tendências.

A opção deste trabalho, então, surge a partir de uma escuta mimética, na qual os sons são integrados a uma experiência humana global, uma forma de escuta atenta à recriação musical dos fenômenos do cotidiano, através da interpretação de configurações (*gestalten*) nas interações sonoras que recebemos dos entornos – configurações estas que permitem uma reorganização do mundo.³⁹ Esta intenção expressiva, parte do anseio de resgatar uma escuta ancestral, presente em diversas culturas antigas, em que através do som o ser humano procurava “dialogar” com o meio ambiente. Um anseio de que o público estabeleça vínculos entre o que vê no palco e o que vive no seu dia-a-dia em um jogo de retroalimentação dessas experiências: a audição das peças modifica a forma de escuta dos entornos, a escuta dos entornos enriquece a apreciação musical. Portanto, a escuta mimética atende à necessidade de integrar a arte com a vida, apontando aquele universo próprio da percepção das crianças, para as quais, como diria Murray Schafer “arte é vida e vida é arte”.

³⁹ O processo perceptivo humano opera continuamente a partir da organização dos estímulos para conferir “sentido” às sensações recebidas. Neste ponto, o conceito de interpretação vai de encontro à Teoria Ecológica da Percepção (Gibson, 1950), segundo a qual todo ser vivo precisa “sintonizar” adequadamente os estímulos sensoriais provenientes do meio ambiente de maneira a responder com uma ação adequada a sua sobrevivência.

1.3. Mímesis, percepção e memória.

Após desenvolver a ideia de mímesis como um dos fundamentos originais da criação artística – em diversas regiões do mundo –, como uma forma lúdica de aprendizagem, uma forma de representação das paixões, e como procedimento que ativa “associações” entre as vivências do cotidiano e as práticas artísticas, cabe apontar qual a concepção particular que o conceito adquire neste trabalho. Esta seção apresenta um olhar reflexivo sobre os procedimentos adotados, sobre as intencionalidades traçadas, sobre a dimensão particular que o conceito adquiriu no decorrer do processo compositivo. Um processo que teve início com uma série de experiências práticas de escuta e que foi adquirindo corpo a partir das conclusões derivadas da prática em diálogo contínuo com as leituras ao longo do trabalho compositivo.

Neste exercício de reflexão, a ideia motriz que me levou a compor estas peças tornou-se presente: a de reconstruir momentos de vida. Cada peça deste portfólio rememora momentos de prazer estético produzido pela escuta de paisagens sonoras onde vivi. Cada peça traz lembranças de situações específicas, lembranças do que sentia naqueles lugares onde aconteciam essas confluências de sons.

Refletir sobre o processo de composição implica refletir sobre minha própria percepção que, além de escutar as paisagens sonoras como forma de obter informações sobre o meio (como instinto de sobrevivência), estabelece um diálogo interno “interpretativo” por meio do qual os sons são munidos de valores musicais passíveis de uso para composição: ouvir uma paisagem sonora, em síntese, é “inventar” peças mentalmente. Este olhar direcionado aos próprios procedimentos perceptivos, por outro lado, condiz com observações de James Gibson sobre as teorias da percepção:

O ponto de vista aceito, ainda, é que a percepção nunca é completamente determinada pelos estímulos físicos. Ao contrário, a percepção é algo subjetivo. Ela depende de alguma contribuição feita pelo observador. (GIBSON, 1950, p. 13)

Esta contribuição, este exercício mental de encontrar relações entre os sons, esta capacidade de se surpreender com as sincronias, com o fluir dos eventos que se efetuam pelo acaso, adquire sentido através do modo de se perceber o entorno sonoro. Um procedimento de percepção ativo, em que há uma intencionalidade: “interpretar” as sonoridades ambientais como “música”, sonoridades que podem ser recriadas posteriormente por meio de instrumentos.⁴⁰ As contribuições feitas pela prática compositiva no século XX ofereceram uma compreensão do ruído como material passível de utilização em música, de maneira que o som-ruído ambiental se tornou objeto de apreciação estética. Transportar estas sonoridades ao meio instrumental através da procura de elementos comuns (morfologias, formas de organização temporal, reprodução de fórmulas rítmicas, texturas) torna-se mais viável com a possibilidade do uso combinado de técnicas convencionais e técnicas estendidas. Dessa maneira, podemos não só apreender os sons puros de um entorno, mas também os ruídos, a partir da reprodução de uma ação (uma batida, uma fricção) contemplada pelas técnicas atuais.

Assim, envolvido por um entorno sonoro em que há dois sons que se projetam em meio a uma trama sonora mais global, homogênea, posso escolher dois instrumentos para representar esses “personagens”. Posso decidir que um deles fique à direita do público, o outro à esquerda. Posso estabelecer padrões rítmicos e gerar impulsos que recriem aqueles que ficaram na memória. A lembrança do afeto recebido no local estabelecerá a expressão.⁴¹

A experiência perceptiva, guardada na memória, pode ser reforçada pela audição em um registro em áudio. Esta gravação possibilita estabelecer um pré-planejamento compositivo aberto a modificações posteriores, que considera a

⁴⁰ Como foi dito anteriormente, neste trabalho parte-se do pressuposto de o compositor ouvir o som ambiental como catalisador de ideias musicais.

⁴¹ Uma peça da minha autoria, anterior à criação deste portfólio, poderia servir de exemplo desse tipo de recriação. Em *Trio matinal* (2010) “destaquei” 3 fontes sonoras na paisagem sonora percebida na sacada de uma casa: 1) pássaros próximos, 2) trânsito (de uma avenida próxima) e 3) pássaros distantes. Os pássaros são “representados” por meio de flautas doce pela possibilidade de conseguir notas muito agudas com um sopro suave, além de permitir transmitir a sonoridade mista entre ruído e som e um impulso de “grito” (duas características próprias do “canto” dos pássaros) através de multifônicos. O violoncelo foi escolhido por permitir transmitir sonoridades graves similares ao som do trânsito além de sua característica de ser um instrumento de fricção, que permite, de certa maneira, lembrar a fricção dos pneus no asfalto. Por outro lado houve a intenção de reproduzir a profundidade espacial da paisagem através da localização dos instrumentos no palco.

interpretação das relações entre os sons que fazem parte do universo próprio dessa paisagem, que retrata alguns aspectos da vida do lugar referido.

Thomas Hobbes e mais recentemente Israel Rosenfield tem apontado os nexos que existem entre a memória e a imaginação. Inútil lembrar que a memória involuntária de Marcel Proust também relaciona a memória com a imaginação e a criação narrativa. Gerard Edelman tem dito que “perceber é criar e lembrar é recriar”. Esta frase enfatiza que o processo de percepção é uma tradução do mundo real ao mundo dos fenômenos psicológicos e cerebrais. Rosenfield, em seu livro *A invenção da memória*, tem dito que nunca lembramos com exatidão. As lembranças dependem do contexto em que se evocam. Neste preciso sentido a memória é um processo de recriação do percebido. (ESTANOL, 2000, p. 20)

Daí pode-se inferir que as percepções guardadas na memória, que motivam o compositor a produzir uma recriação, não provêm exclusivamente da audição. Uma pesquisa experimental feita pela compositora Isabel Barrio (2005), por exemplo, analisa a influência dos estímulos visuais na percepção das paisagens sonoras. Os ouvintes que participaram do experimento apontaram em tabelas de 1 a 7 suas sensações de “agrado” e “desagrado” em relação a trechos de paisagens sonoras da cidade de Madri. Essas percepções psicológicas foram avaliadas de duas maneiras diferentes: na primeira audição as gravações das paisagens sonoras foram reproduzidas sem oferecer nenhum estímulo visual; na segunda, junto à projeção de vídeos com imagens dos locais. As percepções (a empatia do ouvinte com a paisagem) foram alteradas ao serem acrescentadas as imagens.

A intenção do estudo de Barrio é apontar para o fato de que a percepção de uma paisagem sonora, aparentemente, é multissensorial. Os sentidos se complementam para decodificar os dados. O cérebro reúne as *sensações* recebidas pelos distintos sentidos para estabelecer um dado *perceptivo*. Ao observar o súber⁴² de uma árvore, por exemplo, a lembrança tátil da sua *sensação* áspera vem à memória estabelecendo uma *percepção global* (incluindo uma expectativa sobre a característica tátil) a partir do estímulo visual recebido.

Por este motivo, talvez seja possível questionar o grau de eficácia em se compor a partir da gravação de uma paisagem sonora não vivenciada anteriormente. A experiência de “escutar” o ambiente com todos os sentidos, de modo

⁴² Nome do tecido protetor (córtex) impermeável das plantas lenhosas.

complementar, é o que permite conferir um sentido aos sons, é o que determina a sua poética. Uma poética guiada pela memória em todos os momentos do processo: 1) no ato perceptivo da paisagem, como codificação pessoal que opera a partir de experiências passadas; 2) no momento de composição como *mnese* (faculdade de conservar o passado), como reconstrução dos estímulos multissensoriais recebidos no local; e 3) na concepção do fato artístico,⁴³ como *mamnesi*, a reminiscência, a “faculdade de invocar voluntariamente o passado”. (BUSTAMANTE SMOLKA, 2000, p. 176). Um fato artístico que por estar fundamentado em capacidades perceptivas pessoais pretende, basicamente, recriar por meio de instrumentos uma experiência gravada na memória, reordenar esses afetos numa situação do palco.

Nesse sentido, vale salientar a relevância do uso de técnicas instrumentais não convencionais. As técnicas expandidas acrescentam diversas possibilidades de associação com os sons presentes nas paisagens, podendo inclusive, em alguns casos, ajudar a transmitir sensações táteis.⁴⁴ O trabalho, nesse contexto, aponta para a experimentação de ideias entre compositor e intérprete, em que a vontade de recriar essas situações de vida é trabalhada de forma explícita. As intenções compositivas são comunicadas e discutidas com os músicos que participam da *performance*.

A mimesis, desta maneira, é entendida neste trabalho como um processo criativo que compreende: 1) o uso da percepção e da memória para o estabelecimento de um planejamento compositivo de peças que pretendem evocar situações concretas vividas; 2) o fundamento para um trabalho de experimentação sonora que considera a troca de experiências entre compositor e intérprete; e 3) um jogo de percepção e imaginação proposto ao público pelo compositor.

Assim, ***Fluxo intermitente***, peça composta para flauta transversal contralto, voz feminina (soprano), violoncelo e piano, evoca uma paisagem sonora localizada no bairro Rebouças, na região conhecida popularmente como a “Baixada”, em Curitiba. A peça parte da audição de uma gravação feita às 21 horas. O foco auditivo,

⁴³ Entendo como “fato artístico” o objetivo final do trabalho: a peça musical sendo apresentada ao público.

⁴⁴ Um exemplo disso é a imitação da fricção de um objeto ouvida na paisagem que pode ser transmitida com bastante semelhança através de uma técnica expandida que se fundamente na mesma ação.

neste caso, foi o fluxo do trânsito. O comportamento sonoro que se destacava perceptivamente era esse fluir de carros, talvez determinado por um semáforo próximo, que criava momentos de silêncio e momentos de atividade sonora. Este comportamento foi interpretado, durante o processo compositivo, como critério de organização temporal e como meio de organização formal. Outra característica do som em relação ao tempo foi a intensificação gradual de atividade da paisagem, que torna a textura mais densa e a dinâmica mais forte à medida que o tempo vai passando. Interpretado como um aspecto “macroformal” do recorte da paisagem, este comportamento determinou também a inclusão de trechos de um poema em língua *náhuatl*,⁴⁵ que faz alusão a uma flor desabrochando, como forma de “ilustrar” a minha interpretação. A flor do texto é usada, pelo poeta anônimo, como metáfora para estimular o cantor a libertar suas emoções contidas. O crescimento do som dos carros, no momento de criação, foi percebido como o espelho de um desejo contido de libertação de um sentimento de opressão.

Como foi seu dia hoje?, escrita para trio de flautas doce soprano, evoca texturas sonoras produzidas por uma diversidade de “cantos” de pássaros em certas árvores nos finais da tarde, uma situação observada pela primeira vez no bairro Sarandi, em Porto Alegre. Os pássaros que produziram este fenômeno, em todas as observações realizadas, foram os pardais.⁴⁶ Na peça, porém, não há a intenção de imitar o “canto” particular de um pássaro, mas evocar o comportamento musical deste som: desenhos melódicos, gestos, alterações tímbricas de uma nota só, dinâmicas, tipos de ataques etc. O ponto de partida da composição consistiu em ouvir o “canto” dos pássaros e tentar reproduzi-los em improvisos com flauta doce ou quena. Mas o foco central da peça é a textura e as emoções percebidas nesta experiência. A textura caótica e complexa naquela situação apreendida aponta para a ideia de que, como em um diálogo de comunicação, os pássaros de algum modo compartilham de forma aleatória “informações” que são básicas para a sua sobrevivência. A imagem aqui esboçada se assemelha a uma “conversa” tensa, em que os participantes ficam ansiosos para comunicar seus pensamentos. Essa

⁴⁵ Um poema anônimo asteca.

⁴⁶ Espécie *passer domesticus*. Outra espécie que realiza uma textura semelhante é a *myiopsitta monachus* (caturrita). A similitude entre o comportamento das duas espécies pode ser observada no alvoroço e superposição de cantos. A diferença é que as caturritas criam uma textura onde se ouvem momentos de silêncio, o som não é tão contínuo.

“antropomorfização” de um fenômeno animal, a ideia de que eles poderiam, como acontece em conversas dessa natureza, estar em uma espécie de *happy hour*, traz uma interpretação livre de um foco único da paisagem sonora, já que é a textura criada pelos pássaros que se destacou, do ponto de vista da percepção, no contexto geral do entorno. A intenção compositiva, neste caso, ignora outras sonoridades presentes no ambiente. Para surtir maior efeito, nesse contexto, sugerimos que *Como foi seu dia hoje?* seja tocada, na medida do possível, em algum lugar *acima* do público, reproduzindo a forma de recepção do fenômeno real.

A espera silente, para flauta transversal, violino, dois violões, violoncelo, voz feminina e voz masculina, surgiu da vontade de evocar as sensações recebidas no pátio externo de uma casa rodeada pela mata por meio de uma *performance* sonora. Os estímulos (predominantemente de origem animal) provinham de todas as direções. Por este motivo, o primeiro aspecto a ser considerado foi a disposição dos instrumentistas na sala de concerto rodeando o público com diferentes atitudes (alguns permanecem sentados, outros se movimentam pela sala). A ideia geral da peça parte da noção de reproduzir a “forma de operação” da natureza. Esta noção está presente nas ideias de Cage e Schafer, a saber: descobrir os fatores que fazem com que os sons se organizem particularmente, no tempo-espço, em seu entorno. Esta ideia originou uma construção sonora que estabelece uma sequência pré-determinada de seções em que acontecem “ações” de forma indeterminada. Isto é, a ordem das “ações” instrumentais e as pausas entre elas são decididas pelos intérpretes no momento da *performance*. Este procedimento foi escolhido por ser, a meu ver, o que transmitiria com maior eficácia a percepção da paisagem.

Celebração, composta para quena, trombone, dois percussionistas, piano e quarteto vocal, foi motivada por uma gravação feita no domingo de páscoa de 2012 no bairro Vila Sônia, na cidade de São Paulo. O registro capturou o momento final de uma celebração religiosa, em que os participantes demonstravam muita euforia: foguetes, cânticos, música em alto volume, toque de sinos, gritos e rezas. A expressividade da situação social ativou a imaginação na ideia de recriar uma situação diversa. Imaginei uma cerimônia religiosa no interior do México, uma cerimônia sincrética em agradecimento ao deus Chicomechitl, o milho-criança, pela fartura da colheita. Os materiais sonoros reconhecidos na gravação e seu entrelaçamento temporal, que a meu ver criavam situações de grande força

expressiva, foram empregados como fundamento da composição, que lida com procedimentos e técnicas compositivas do teatro musical. A adaptação necessária, no caso, foi encurtar o tempo já que, na realidade da peça, a duração original dos momentos observados na paisagem “enfraqueceria” o discurso. O texto dos cantores, para fazer alusão ao ritual de raízes indígenas, foi retirado de um poema anônimo asteca. No fim, imaginei uma cena em que os cantores saem em procissão pela cidade deixando o lugar para um velho índio que conta “causos”, representado pelo pianista que fala algumas frases retiradas de uma lenda do deus Chicomechitl.⁴⁷

Desta maneira, vemos que os entornos ofereceram concepções diversas, ora apontando a supremacia de técnicas expandidas (*Fluxo intermitente*), ora o uso exclusivo de alturas (*Como foi seu dia hoje?*), a apreensão de uma situação global (*Celebração*), o foco em um aspecto único da paisagem (*Como foi seu dia hoje?*), a recriação de uma situação social retrabalhada com elementos imaginários (*Celebração*), a concepção de um ambiente sonoro próximo à estética das instalações sonoras (*A espera silenciosa*) e o uso de diversas estratégias para recriar a espacialidade percebida no entorno observado (*A espera silenciosa*, *Celebração* e *Como foi seu dia hoje?*). No seguinte capítulo abordaremos o processo compositivo das peças individualmente, apresentando estas diversas abordagens que a pesquisa ofereceu. Nas considerações finais discuto como a compreensão do conceito de mimesis foi aplicada a cada uma das composições.

⁴⁷ As frases foram retiradas do artigo *Mito, música y danza: el Chicomechitl*, do etnomusicólogo mexicano Gonzalo Camacho (ver referências).

2. PROCESSO COMPOSITIVO

2.1. Da escuta ao pré-planejamento compositivo.

A segunda parte deste trabalho apresenta o memorial do processo de criação das peças do portfólio.⁴⁸ Antes de abordar cada uma delas individualmente gostaria de introduzir algumas generalidades que guiaram as decisões. Importa, sobretudo, examinar os procedimentos que conectaram a escuta do som ambiental com a criação de uma peça musical, atendendo à intenção de referenciar as confluências sonoras do meio ambiente.

A escuta de paisagens sonoras, como já foi dito, parte neste trabalho de uma predisposição ao ordenamento compositivo dos estímulos sensoriais. Todo procedimento perceptivo é um mecanismo de organização de estímulos diversos que convergem em direção a um indivíduo. Este indivíduo filtra as informações recebidas de maneira a colher os dados que façam *sentido* para agir no meio ambiente. Imaginando uma situação em que um homem encontra-se perdido em uma floresta próxima ao mar, reconhecer o som das ondas rompendo na praia serve para orientar sua localização, por exemplo. Um estímulo, por cima de todos os outros que integram a trama de uma paisagem sonora acaba adquirindo um valor especial, que permite seu corpo agir de acordo com as necessidades que a circunstância lhe impõe. Neste sentido, “consciente ou inconscientemente, a escuta constitui frequentemente nossa primeira forma de contato e modo de compreensão do entorno” (ATIENZA, 2008, p. 3-4),⁴⁹ permitindo apreender temporal e espacialmente o meio ambiente.

Da mesma forma, a escuta subjetiva, do compositor que procura sentidos musicais no entorno sonoro, como forma de motivar a criação artística, seleciona

⁴⁸ “Um memorial consiste no registro e reflexão sobre algum passado existente [...] com o intuito de aflorar lembranças e informações que conferem novos sentidos ao presente, através da re-significação do passado que se dá como consequência da reflexão das experiências vivenciadas.” (AVELLAR, 2010, p. 1).

⁴⁹ Tradução minha. No original: “consciente o inconscientemente, la escucha constituye a menudo nuestro primer acercamiento y modo de comprensión del entorno.”

dados perceptivos que considera relevantes para estabelecer as bases da sua composição. Concentra-se, portanto, na potencialidade do som de estabelecer relações expressivas no entorno, na sua capacidade de criar ambientes, nas relações de continuidade, nas repetições cíclicas de eventos, nas suas transformações, na sua dinâmica característica. Porém, esta apreensão do som, na escuta ambiental para fins compositivos, depende de certa forma, de mecanismos de ordenamento interno da trama sonora. Assim como o compositor pode destacar um evento isolado tornando-o “solista” daquele momento percebido, pode estabelecer relações entre dois ou mais sons de maneira a conceber fenômenos sonoros “híbridos”. Esta apreensão, que pode obedecer a uma simples fruição estética do compositor, carrega sempre aspectos afetivos da sua relação com o entorno.

No processo de composição das peças deste portfólio houve alguns aspectos que guiaram essa transposição da escuta atenta a sentidos musicais em direção aos pré-planejamentos compositivos:

- 1) A relação entre duas práticas de escuta: a escuta presencial no local de estudo e a escuta de gravações. A escuta presencial ofereceu principalmente elementos expressivos, pela vivência da dimensão espacial do ambiente e a confluência de estímulos recebidos pelos diferentes sentidos; enquanto que a escuta de gravações possibilitou uma análise detalhada do fluxo dos eventos no tempo além de permitir perceber detalhes íntimos dos sons.
- 2) A escuta, em ambos os casos, foi guiada por relações de figura-fundo, que apontaram ao estabelecimento de focos de atenção, organizando internamente a recepção a princípio caótica dos estímulos.
- 3) Houve a intenção de estabelecer nexos, na escuta, entre o som percebido e uma ideia musical, que derivaram na procura de ordenamentos nas ações instrumentais (estabelecendo texturas) e formas de execução com potencial evocativo dos entornos.

- 4) A utilização da sequência temporal de eventos do entorno foi empregada como fundamento para organização do discurso musical, a partir da definição de aspectos estruturais e formais da composição.⁵⁰

Os itens 2 e 4 merecem destaque dentro desses procedimentos por sua relação com leituras que acompanharam as reflexões durante o processo compositivo. A questão de foco de escuta foi avaliada a partir da *Escuta Ecológica*. O fluxo temporal foi objeto de reflexão a partir de teorias sobre temporalidade musical desenvolvidas pelo compositor Jonathan Kramer. Abordaremos a seguir alguns aspectos destas teorias.

Escuta ecológica

A *Escuta Ecológica* (CLARKE, 2009) fundamenta-se na *Teoria Ecológica da Percepção* desenvolvida por James Gibson a partir de 1950, onde o processo perceptivo é avaliado como uma capacidade de adaptação de um ser a um meio ambiente. Perceber é “estudar” o entorno à procura de “indícios” orientadores para a sobrevivência, sendo que todo organismo vivo desenvolveu (por seleção natural) dispositivos específicos que possibilitam decodificar as informações recebidas pelos sentidos.

Observando o ser humano, por exemplo, o estímulo da luz na retina (uma imagem bidimensional) é completado pelo cérebro, que processa diversas outras informações de maneira a estabelecer um dado perceptivo completo, possibilitando a criação de uma imagem mental tridimensional, fundamental à localização espacial. Entre alguns dos “indícios” referidos por Gibson (1950, p. 20-24) podemos mencionar o ajuste mental da discrepância das imagens recebidas pelos dois olhos,⁵¹ a projeção da sombra de um objeto sobre outro, a incompletude da forma

⁵⁰ Emprego estes dois termos de acordo com a definição de John Cage: “estrutura, [...] é a divisão de uma totalidade em partes; [...] forma, [...] é o conteúdo expressivo, a morfologia da continuidade”. (CAGE, 1973, p. 35). Tradução minha.

⁵¹ Que foi estudada a partir da invenção do estereoscópio por Charles Wheatstone (1838).

total de um objeto pela superposição de outro (indicando que o último se encontra mais próximo que o primeiro), a diminuição gradual do tamanho de árvores enfileiradas etc. No entanto, dentre estes tipos de mecanismos de percepção estabelecidos anteriormente,⁵² Gibson destaca a ideia de ‘chão’ (de fundo) como ponto de referência perceptual,⁵³ estabelecendo uma relação prioritária entre “figura” e “fundo” e por extensão entre um ser vivo e seu meio ambiente.

O autor estabelece também dois aspectos complementares na apreensão do entorno: a diferença entre o “campo visual”, um espectro limitado à abrangência espacial do olho, e o “mundo visual”, a consciência da totalidade do entorno, um “pano de fundo” construído a partir dos fragmentos percebidos a cada instante ao focar a vista. Os contínuos movimentos da vista (e do corpo), “fotografando”, exploram [scanning] o ambiente enviando ao cérebro informações detalhadas e pontuais que constroem a totalidade do “mundo visual”.⁵⁴ Por outro lado, sensações vindas de outros sentidos ajudam a completar o quadro. No momento em que acordamos, ao observar o teto, por exemplo, poderíamos supor que estamos observando uma parede, no entanto, a sensação da ação da força gravitacional sobre nosso corpo (informando que estamos deitados) ajusta imediatamente a imagem global do entorno. Desta maneira, a Teoria Ecológica da Percepção entende o processo perceptivo como um conjunto de dispositivos de adaptação de um corpo a um meio ambiente que executa ações procurando indícios para se orientar. O musicólogo Eric F. Clarke esclarece algumas características da teoria:

Mais do que considerar a percepção como um processo construtivo, em que aquele que percebe constrói uma estrutura a partir de um modelo interno de mundo, a abordagem ecológica enfatiza a estrutura do entorno em si mesmo e entende a percepção como uma forma de apreensão daquela informação perceptual já estruturada. (CLARKE, 2009, p. 17).⁵⁵

⁵² Gibson reconhece principalmente a influência da Teoria da Gestalt na elaboração da sua teoria.

⁵³ Partiu dessa ideia de “fundo” ou “chão” a partir de pesquisas em aviação militar desenvolvidas durante a Segunda Guerra Mundial que mostravam que mesmo no ar a forma de orientação humana é a partir do solo. (GIBSON, 1950, p. 6)

⁵⁴ (IBIDEM, p. 31).

⁵⁵ No original: “Rather than considering perception to be a constructive process, in which the perceiver builds structure into an internal model of the world, the ecological approach emphasizes the structure of the environment itself and regards perception as the pick-up of that already structured perceptual information.” Tradução minha.

O que importa no processo perceptivo, segundo Clarke, é “considerar o que é *diretamente especificado* pelo entorno”.⁵⁶ Na interação com o meio ambiente todo ser vivo dispõe de mecanismos que permitem entrar em “ressonância” com esse dado perceptual objetivo de forma *direta*.⁵⁷ Quer dizer: nega-se uma importância *central* a qualquer mecanismo mental de “representação”, mesmo reconhecendo sua existência e participação dentro do sistema perceptivo humano. O corpo, como entidade ativa, explora e interage com o entorno procurando “sintonizar” as informações que lhe possibilitam a adaptação, em uma relação contínua de ação-resposta. Entende-se, logo, que a percepção opera a partir de três fatores chave: 1) a relação entre percepção e ação; 2) a adaptação e 3) o aprendizado perceptual.⁵⁸

O vínculo entre esta teoria e o pensamento de Schafer fica evidente ao constataremos, nos seus escritos, a intenção de estudar as paisagens sonoras como um *sistema* integrado (uma estrutura) com suas características e comportamentos específicos. Os seus estudos visam compreender o funcionamento desse *sistema dinâmico* e avaliar a influência das ações humanas, tentando corrigi-las em prol de sua preservação. Pode-se apontar também um vínculo adicional entre o pensamento de Schafer e Clarke na compreensão do fenômeno musical a partir da percepção ambiental. Se por um lado Schafer compreende uma peça musical como uma categoria específica de paisagem sonora, Clarke lembra que o sistema perceptivo que usamos para ouvir uma peça musical é o mesmo que é empregado para a relação com o entorno e que, mesmo no caso em que é limitado em suas ações pelo ritual da música “pura”, o corpo procura “sentidos” e reage a estímulos com as ações que lhe são permitidas.⁵⁹

Desta maneira, a *Escuta ecológica* possibilitou, durante o processo compositivo, estabelecer nexos entre a experiência de escuta ambiental e a concepção de uma peça musical. Se no processo perceptivo o indivíduo estabelece hierarquias entre as informações recebidas do entorno, de maneira a estabelecer “sentidos” nas coisas e poder definir sua forma de agir no ambiente, no processo de

⁵⁶ (IBIDEM, 2009, p. 17-18).

⁵⁷ A Teoria Ecológica da Percepção é também conhecida, por este aspecto, como Teoria da Percepção Direta.

⁵⁸ (IBIDEM, p. 19).

⁵⁹ Menciona para exemplificar a ação de bater palmas após uma cadência final. (Ibidem, p. 7).

composição das peças, ao escutar uma paisagem sonora, concentrado nas possibilidades de criação musical, a questão do foco foi essencial para estabelecer as hierarquias sonoras que guiaram o trabalho.⁶⁰ Em *Fluxo intermitente*, por exemplo, a percepção do som do trânsito (com suas interrupções contínuas) foi usada como critério para o estabelecimento do discurso musical, interpretando sua relação com o fundo (os outros sons do entorno) como um “diálogo” musical entre momentos de maior densidade e momentos rarefeitos, assim como estabeleceu o crescimento gradual de intensidade e densidade no discurso. Em *Como foi seu dia hoje?* o foco concentrou-se integralmente em um aspecto da paisagem, retirando-o do seu contexto. Em *A espera silente* houve uma apreensão mais global do entorno, embora alguns eventos (o “canto” da mãe-da-lua,⁶¹ o som do liquidificador) contribuíram à definição da expressão própria de uma seção determinada. Já em *Celebração*, o foco se centrou na seleção dos eventos que possibilitariam estabelecer o quadro desejado de retratar um evento social. Mas acima de questões de organização formal da composição, a *escuta ecológica* serviu como reflexão sobre as relações existentes entre o procedimento seletivo pessoal, na escuta, *para fins musicais* e a seleção de sons como *vivência humana* pessoal nos ambientes. Isto é, não teve uma função meramente estruturadora, mas carregou aspectos afetivos que guiaram as metas expressivas das composições. A *escuta ecológica*, portanto, entrou em sintonia com os objetivos do trabalho de conceber a composição, atendendo aos fundamentos estéticos da *soundscape composition*, a partir da apreensão psicológica dos entornos.

⁶⁰ A questão do “foco de escuta” é comentada por Barry Truax no livro *Acoustic Communication*, quando aponta dois tipos de escuta: “*listening in search*”, um tipo de escuta seletiva, procurando focos de atenção, procurando “sentidos” e *listening-in-reading*, uma escuta do “pano de fundo”, o contexto global sobre o qual se destacam as ações específicas que chamam nossa atenção. (Tuax, 1994, p. 17). Ou seja, avalia a escuta de paisagens sonoras através de uma relação figura-fundo.

⁶¹ Ave da família das corujas.

Conceitos de temporalidades musicais segundo Kramer⁶²

Em *The Time of Music* (1988), o compositor Jonathan Kramer toma o tempo como objeto de estudo da composição musical. Além de qualquer tipo de reflexão filosófica possível sobre este conceito, o tempo é discutido como problemática da criação musical: interessa estudar os procedimentos compositivos em relação à percepção do fluxo temporal. O som é um dos meios de nos tornar conscientes do fluir do tempo, de maneira que podemos dizer que a música “habita” o tempo tanto quanto que o tempo “habita” a música. Segundo Kramer, no entanto, a forma de disposição dos materiais sonoros e as diversas formas de continuidade do discurso influem na percepção do tempo, criando, na escuta, uma temporalidade que se encontra além do tempo mensurável.⁶³ Partindo destas premissas apresenta um estudo que procura fornecer elementos de compreensão das poéticas musicais surgidas a partir do século XX, com suas atitudes abertas à experimentação sonora e variedade de pensamentos musicais. A compreensão das temporalidades seria um dos critérios de apreensão dessa produção em sua verdadeira dimensão.

Fica evidente, na proposta de Kramer, a relação que existe entre a percepção do fluxo temporal, os materiais sonoros e sua disposição em diversas formas de continuidade. Por meio da análise de diversos repertórios, estabelece uma série de conceitos abertos, guiados mais pela intenção de fornecer tópicos de reflexão do que pela vontade de delimitar conceitos rígidos, partindo de dois conceitos iniciais: o *tempo linear* e o *tempo não-linear*. Estes dois princípios básicos mostrariam, na opinião do autor, o antagonismo entre o pensamento predominante da cultura ocidental e o pensamento predominante em outras culturas (a cultura oriental, por exemplo). As atitudes diversas em relação ao tempo, próprias de cada cultura teriam influído nas respectivas produções musicais, determinadas pela importância dada a relações de causa-efeito próprias do pensamento racional no

⁶² KRAMER, J. *The Time of Music. New Meanings. New Temporalities. New Listening Strategies*. New York, Schirmer Books, 1988. A discussão surge de reflexões sobre as definições gerais apresentadas pelo autor nos capítulos 1 e 2.

⁶³ O tempo pode ser medido cronologicamente (medido em minutos, segundos), mas percebido psicologicamente de forma diversa. Essa contradição é usada na literatura, por exemplo, no romance *El perseguidor* de Julio Cortázar.

ocidente, assim como a procura proposital por estados meditativos na cultura oriental. Carl Jung no Prefácio ao I Ching, o Livro das Mutações chinês, observa:

A maneira como o I Ching tende a encarar a realidade parece não favorecer nossa maneira causal de proceder. O momento concretamente observado apresenta-se à antiga visão chinesa, mais como um acontecimento fortuito que o resultado claramente definido de um concordante processo causal em cadeia. A questão que interessa parece ser a configuração formada por eventos casuais no momento da observação.⁶⁴

No pensamento “causal”, então, um dado evento acontece motivado por outro anterior. Há uma sequência de fatos interligada por uma relação lógica, racional. O **tempo linear** baseia-se neste princípio, em que os materiais iniciais de uma peça contêm o germe de todas as ações musicais posteriores. A peça mostra (poderíamos dizer) a *evolução* de uma ideia original, que se desdobra em inúmeras possibilidades criadas por processos mentais racionais. O pensamento linear é um *processo*. Este tipo de pensamento predomina na música tonal e se baseia na geração de expectativas, que serão cumpridas ou frustradas.⁶⁵

Já no **tempo não-linear** não há tal processo. Ele evidencia mais uma vontade de permanência, no que poderíamos definir como um estado meditativo. Os materiais que iniciaram a peça (ou a seção) permanecem em seus comportamentos de forma constante, conferindo uma sensação de estaticidade ou trazendo nossa atenção ao tempo presente. Este tipo temporalidade pode ser encontrado na música balinesa, africana ou em certas peças do repertório contemporâneo (Cage e Feldmann, por exemplo).

⁶⁴ JUNG, C. **Prefácio** in WILHELM, R. **I ching. O livro das mutações**. São Paulo: Pensamento, 2009. Tradução: Alayde Mutzenbecher e Gustavo Alberto Corrêa Pinto.

⁶⁵ Muita música serial pode ser incluída também dentro deste pensamento linear por derivar todas as ideias da composição de uma matriz, um material original, que será objeto de diversos procedimentos racionais. A ideia da expectativa musical foi estudada por Leonard Meyer a partir de princípios específicos “como, por exemplo, os da boa continuidade, do fechamento, da similaridade, da simetria, das relações de figura-fundo etc. Meyer empregou essas ‘leis mentais’ para sustentar sua teoria do significado e afeto como resultantes da percepção da forma em música. As leis da Gestalt poderiam ser entendidas em conexão com as noções de hábitos e expectativas: para Meyer, expectativas seriam consequentes da atuação habitual da mente em acordo com as leis descritas na Psicologia da Gestalt.” (OLIVEIRA, HTML).

A partir desses conceitos básicos, o autor apresenta temporalidades surgidas pela interação de ambas e pela interferência de descontinuidades no discurso, a saber: *linearidade não-direcional*, *tempo multidirecional* e *tempo momento*. A ***linearidade não-direcional*** é o caso de certas peças em que, apesar de obedecer a princípios gerais de acordo com a definição de *temporalidade linear*, apresenta aspectos contraditórios, que negam a linearidade sugerida e que podem produzir expectativas também contraditórias.⁶⁶ No ***tempo multidirecional***, apesar da linearidade ser uma força estrutural, ocorrem muitas descontinuidades, conduzindo o ouvinte a diversas expectativas e reordenando várias vezes o movimento interno da peça.⁶⁷ Já o ***tempo momento*** é o caso mais radical de descontinuidade, onde a música não apresenta uma linearidade. Se uma música multidirecional tem um início claramente definido o tempo momento não tem, dando a impressão de que começamos a ouvir naquele momento algo que já estava acontecendo. Assim como também o fim não é uma cadência, um objetivo, gerando a sensação de que a música simplesmente parou. Os momentos podem ser relacionados, mas não conectados. Eles têm conteúdo em si mesmo, mas que pela própria continuidade da música.⁶⁸

⁶⁶ Poderíamos mencionar aqui a música vocal renascentista que, apesar de ter um movimento geral em direção a cadências que dividem seções ou fecham a obra, apresentam dentro do discurso movimentos harmônicos alheios a direcionalidade do ciclo tonal, assim como cadências contraditórias com o alvo final.

⁶⁷ Poderíamos mencionar Alfred Schnittke como um expoente do uso da temporalidade *multidirecional* (o Concerto Grosso nº I, por exemplo).

⁶⁸ O termo *tempo momento* é uma evidente alusão à *Forma Momento* de Stockhausen. Ouvir a gravação de uma paisagem sonora, de certa maneira, remete ao princípio geral do tempo momento, em que o início e o fim não são definidos.

Quadro 2: Tabela classificatória de temporalidades segundo Kramer (1988)

Tipo de temporalidade	Características
Tempo linear	Relações de causa e efeito. Processual.
Tempo não linear	Não processual. Estado de permanência ou “meditativo”.
Linearidade não-direcional	Apresenta aspectos gerais conforme o tempo linear incluindo aspectos contraditórios a este plano geral.
Tempo multidirecional	Muitas descontinuidades na linearidade que fazem com que a direcionalidade se reorganize várias vezes no decorrer da obra.
Tempo momento	Nega a linearidade por meio da fragmentação e descontinuidade, suprimindo a ideia de início e fim.

De qualquer forma, mesmo que uma peça fosse catalogada *em linhas gerais* dentro de um destes tipos de temporalidade apresentaria provavelmente aspectos que remeteriam a outro tipo. Kramer observa como exemplo a *permanência* de um tipo de instrumentação fixa em todos os movimentos de uma obra (aspecto não-linear) em peças de feitura estritamente linear. Outro exemplo que mostra a confluência de aspectos aparentemente contraditórios são algumas peças de Steve Reich, que a pesar de seu aspecto externo não-direcional (apresentam tendências de comportamento dos materiais que *permanecem constantes* no decorrer da obra) são construídas por meio de um *processo* gradual, um aspecto linear, portanto.

Estes conceitos sobre temporalidade musical guiaram a escuta do som do meio ambiente, possibilitando a transposição dos fenômenos observados a uma construção musical. Kramer aponta que o estudo das “progressões e continuidades em música [serviria] como metáfora da temporalidade da vida” (KRAMER, 1988, p. 4), o que leva a conjecturar que essa contradição entre um tempo cronológico (mensurável) e um tempo psicológico estaria presente nas experiências do cotidiano. A teoria de Kramer desta maneira foi associada à apreensão auditiva do aspecto temporal de um entorno mencionada por Atienza (2008),⁶⁹ foi empregada como

⁶⁹ Ver página 38.

ferramenta comparativa que auxiliou a transposição da escuta à composição, permitindo assimilar as sugestões temporais na escuta dos entornos para um trabalho de música experimental.

O processo compositivo, portanto, foi influenciado por estas ideias que enriqueceram a concepção das peças. Os conceitos ajudaram a compreender as relações sonoras presentes no meio ambiente de maneira a estabelecer vínculos com procedimentos compositivos. Desta maneira, a escuta do áudio motivador de *Fluxo intermitente*, revelou a presença de descontinuidades no foco central de escuta (o trânsito) e seu crescimento gradual. Este reconhecimento de uma linearidade global nos eventos, interrompida frequentemente, orientou o pré-planejamento da composição a uma temporalidade que poderia ser definida como **linearidade não direcional**. Em *Como foi seu dia hoje?* houve a intenção de evocar, através dos materiais musicais, a tensão interna que os gritos dos pássaros transmitiam. Mas compreendi, na percepção direta do fenômeno, que essa tensão interna mantinha-se estável, não alterando (segundo a definição de Kramer) as “tendências que surgem desde o início”, evidenciando que a temporalidade em questão é a temporalidade **não linear**. Em *A espera silente*, houve uma pequena modificação entre o fenômeno percebido e a construção sonora. A percepção global do entorno apontava para uma temporalidade **não linear** e a peça, em certo sentido, obedece a essa ideia de simples fruição dos sons no ambiente. Porém, a partir dos ensaios compreendi que a *performance* funcionava melhor quando os músicos se concentravam em reforçar as diferenças expressivas entre as seções (principalmente as mudanças de dinâmica), o que derivou na superposição de uma forma global de **tempo linear** sobre a concepção inicial de tempo **não linear**. Poderíamos sintetizar assim: o tempo não linear permaneceu como lógica interna de cada seção, enquanto o tempo linear estabeleceu o comportamento temporal global da *performance*. *Celebração* foi concebida desde o início, pelas contínuas descontinuidades percebidas no áudio, dentro de uma temporalidade **multidirecional**.

A seguir apresento o memorial de composição das peças em separado, referindo as motivações que levaram às tomadas compositivas, para posteriormente avaliar o trabalho em forma global, considerando os possíveis aportes aos estudos de composição e os interrogantes que podem motivar novas pesquisas.

2.2. Memorial do processo compositivo

2.2.1. *Fluxo intermitente*⁷⁰

Concebida para ser apresentada em palco italiano⁷¹ para voz feminina (soprano), flauta transversal contralto, piano e violoncelo, é a única do portfólio que não apresenta nenhuma indicação específica de distribuição espacial dos instrumentos. Iniciarei a discussão expondo os aspectos específicos do seu processo criativo, para posteriormente analisar as estratégias miméticas empregadas.

Concepção

Fluxo intermitente foi composta dentro das atividades da disciplina Seminário Avançado de Composição I, ministrada no primeiro semestre de 2011 pela orientadora, professora Roseane Yampolschi. Foi concebida a partir da audição de uma gravação da paisagem sonora da rua Lamenha Lins nº 1400 (Curitiba), feita no domingo 17 de abril de 2011. Uma motivação complementar foi a vontade de trabalhar musicalmente um foco de escuta específico que pode ser destacado em diversos contextos: a passagem do trânsito em uma via. Este foco de escuta remete a duas composições anteriores: *Coral* (2005), do compositor uruguaio Ulises Ferretti e *Five o' clock* (2009), de autoria própria. O processo criativo aconteceu, em parte, através de um “diálogo” com estes antecedentes.

A primeira audição de *Coral* ativou uma experiência de escuta anterior a meu conhecimento do termo paisagem sonora quando as longas esperas pelo ônibus em um ponto da Estrada Geral do Rio Tavares (Ilha de Santa Catarina) se tornavam mais agradáveis ao concentrar minha atenção no som dos carros se

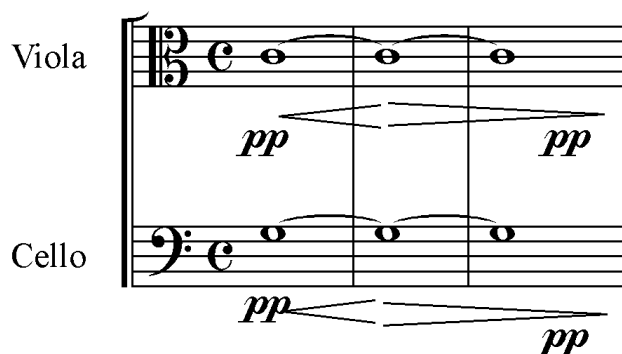
⁷⁰ Faixa 1 do CD. Ver ficha técnica nos anexos.

⁷¹ O palco convencional, em que os artistas estão à frente do público.

aproximando e se afastando. Ouvir *Coral* ativou imediatamente essas memórias, de forma que guardei internamente o desejo de compor alguma peça a partir desta sensação. A escuta do áudio coletado na Rua Lamenha Lins despertou essa vontade, já que a identidade sonora⁷² mais destacada dessa paisagem era o fluxo de veículos. Refleti, de qualquer maneira, que para trabalhar essa “temática” deveria abordá-la de maneira diferente a Ferretti, apresentar, por assim dizer, uma “variação”.

Coral retrata musicalmente a passagem de carros pela orla do Rio Guaíba em Porto Alegre (na av. Beira-Rio) usando uma textura homofônica composta por bicordes⁷³, sem mudanças de alturas, sempre variando o timbre, através de um gesto musical de mudança de dinâmica e em alguns momentos contendo glissandos de extensão microtonal e/ou modificações de textura do som:

Figura 1: Gesto de passagem de carros em *Coral* (Ferretti, 2005).



Um gesto musical que se compreende como um tipo de interpretação musical possível do fenômeno acústico percebido, uma interpretação pessoal, atenta a um aspecto do fenômeno observado e, a meu ver, extremamente eficaz na sua capacidade referencial. Na passagem de um carro há dois aspectos a ser

⁷² “A *identidade sonora* pode ser definida como o conjunto de traços sonoros característicos de um lugar que permitem a quem o habita, reconhecê-lo, nomeá-lo, mas também *identificar-se* com tal lugar, quer dizer, sentir-se parte dele ao tempo que é capaz de torná-lo próprio.” Atienza (2008, p. 4).

⁷³ O termo bicorde é usado por Ferretti (2006) para definir um acorde compostos por duas notas.

considerados: 1) o som fica mais potente e cheio de harmônicos quando o veículo está próximo e 2) a aproximação/afastamento produz uma mudança na percepção da altura do som de maneira que quando ouvimos a passagem de um carro numa estrada o som fica mais agudo à medida que ele se aproxima e mais grave à medida que ele se afasta.⁷⁴

A minha escolha para retratar musicalmente esta situação combinou esses dois aspectos. Alguns instrumentos realizam um gesto semelhante ao aplicado por Ferretti enquanto outros tocam glissandos ascendentes e descendentes, quer dizer, justapostos a percepção da mudança de altura a um crescendo de intensidade. Esta simples diferença entre as duas interpretações definiu rumos diferentes à composição. *Coral* parece centrada em uma audição meditativa do som, levando o ouvinte a uma introspecção;⁷⁵ *Fluxo intermitente* destaca aspectos gestuais mais dinâmicos que conduzem a composição a uma expressão mais dramática.

Figura 2: Uso combinado de *crescendo* e *glissando* em *Fluxo intermitente* para recriar o efeito de passagem de um carro.

The musical score for 'Fluxo intermitente' consists of four staves. The top staff is for Fl. C. (Flute C), marked 'molto vib.' (very vibrato), with dynamics *p* and *mf*. The second staff is for S. (Soprano), marked 'tr' (trill), with dynamics *pp* and *mf*. The third staff is for Pno. (Piano), marked '(com vibração de língua)' (with tongue vibration), with dynamics *p* and *mf*. The bottom staff is for Vc. (Violoncello), marked 'V' (Vibrato), with a 'Glissando' (glissando) line and dynamic *p*.

⁷⁴ A opção de Ferretti foi simular este efeito sem alterar as alturas, criar a sensação de passagem de um carro só pela alteração de dinâmica.

⁷⁵ Minha experiência de escuta a relaciona a composições de Giacinto Scelsi.

A escolha de glissandos para representar musicalmente este fenômeno acústico já tinha sido empregada por mim em *Five o' clock*, composta em 2009 para quarteto de contrabaixos. Porém, nesta experiência anterior não houve um foco central de audição; pretendi, sobretudo, recriar a sonoridade global de um entorno onde predominavam as sonoridades de trânsito. *Five o' clock* partiu da premissa de recriar musicalmente a sucessão aleatória de eventos na paisagem no intuito de reproduzir o mais fielmente possível um momento de vida.⁷⁶ Esta experiência prévia ofereceu uma ferramenta de trabalho, uma metodologia de transposição do fluxo temporal da paisagem para o planejamento compositivo. Tanto para a composição de *Five o' clock* quanto de *Fluxo intermitente* elaborei uma *linha de tempo* em que escrevi detalhadamente os eventos sonoros reconhecidos na escuta do áudio. Para exemplificar, mostro a seguir a linha de tempo derivada do minuto inicial do áudio de *Fluxo intermitente*. Vale a pena observar que na anotação dos eventos já são imaginadas possíveis mímesis instrumentais:

0'00" - som de papel (folha na mão de cantora)
 0'05" - 0'15" - passa um carro (glissando de violoncelo)
 0'06" - ruído de mic (legno batutto)
 0'08" - repete ruído de mic (legno batutto)
 0'14" - mic sendo arrastado (glissando numa corda só no piano)
 0'16" - buzina (harmônico agudo no violoncelo)
 0'17" - repete mic sendo arrastado (harmônico agudo no piano)
 0'17" - começa o alarme (ele vai ficar de fundo sempre) (corda do piano tocada com palheta)
 0'22"- 0'31" - carro passa (mp) (glissando de violoncelo)
 0'25" - um objeto sendo friccionado (folha na mão de cantora + arco na caixa)
 0'30" - o mesmo objeto sendo friccionado (idem)
 0'35" - som crepitante de manipulação de objeto (col legno batutto)
 0'37" - objeto friccionado (arco na caixa)
 0'41" - respiração (p) (cantora)
 0'42" - batida de objeto (grave, batida na harpa)
 0'45" - duas batidas imperceptíveis (batidas na caixa do violoncelo—centro da caixa—)
 0'47" - 0'51" - objetos (tecido ou folhas) sendo friccionados (violoncelo: arco na caixa - cantora: fricção de folhas) Gesto: trêmulos irregulares
 0'52" - 4 latidos os 3 primeiros com movimento descendente, o último volta à altura original (cantora imita com a voz)
 1'02" - mais um latido na altura mais aguda do grupo anterior (idem)⁷⁷

⁷⁶ *Five o' clock* se enquadra explicitamente dentro de uma intencionalidade narrativa.

⁷⁷ As mímesis imaginadas neste primeiro momento não foram necessariamente acolhidas no percurso do trabalho.

A partir da elaboração desta *linha de tempo*, em ambas as peças, foi feita uma mapa estrutural do fluxo temporal da paisagem, observando momentos de mudança dos comportamentos sonoros, aspectos lineares, não-lineares, descontinuidades.⁷⁸ Em *Five o' clock* obedeci estritamente à aparição de cada evento, reproduzindo-o através de uma ação musical mimética, em *Fluxo intermitente* houve um tratamento mais livre. Procurei, antes de nada, definir as articulações entre a passagem de carros e silêncios. Estas descontinuidades na atividade do trânsito foram o nexo principal com *Coral*. Porém, *Fluxo intermitente* incorporou, parcialmente, o tipo de textura presente em *Five o' clock*, fazendo com que o foco central de escuta da passagem de carros fosse enriquecido por outras sonoridades presentes no entorno. A diferença com a peça referência (*Coral*) poderia ser sintetizada assim: Ferretti escolheu uma textura homofônica que destaca a fruição do som e a percepção do silêncio (a paisagem sonora presente na sala de concertos). Minha escolha apontou para uma textura “pontilhista” em que os momentos de interrupção do trânsito são preenchidos por eventos diversos com uma dinâmica menor. Esta diferença apontou para uma estratégia diferente. Se Ferretti guiou sua composição por um cálculo “matemático” dos eventos,⁷⁹ em *Fluxo intermitente* houve uma preocupação nos modos de conexão entre os eventos, problemática esta que foi objeto de discussão coletiva durante as aulas do seminário.⁸⁰

Definição da direcionalidade do discurso

A observação da linha de tempo da paisagem sonora usada para compor *Fluxo intermitente* mostrou uma direcionalidade: apesar das interrupções contínuas no fluxo do trânsito, percebia uma atividade e intensidade sonora crescente. Esta característica apontava à possibilidade de empregar um crescimento similar na composição. A gravação iniciou no pátio dos fundos da casa (o minuto inicial) para

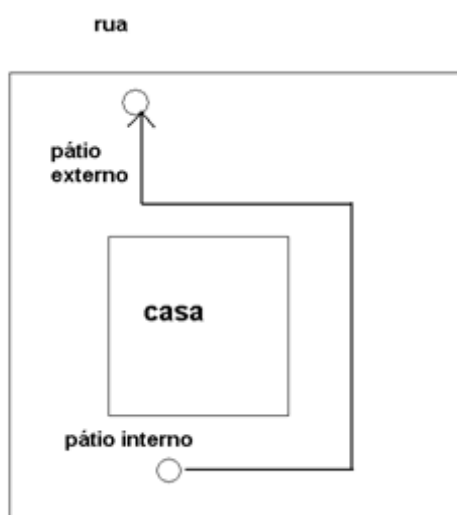
⁷⁸ A terminologia empregada, como foi visto, se baseia em Jonathan Kramer (1988).

⁷⁹ Ver Ferretti, 2006, p. 52.

⁸⁰ A orientadora apontou diversas sugestões durante esse processo que derivaram na elaboração de uma segunda versão.

posteriormente me deslocar para a grade que separa o pátio externo da calçada, como se vê no desenho, onde permaneci até o fim da captação:

Figura 3: Desenho do percurso da caminhada durante a gravação da paisagem sonora motivadora de *Fluxo intermitente*.



Desta maneira, os momentos iniciais da peça recriam sonoridades próprias do pátio interno: movimentação de objetos (figurações com colchetes abrindo e fechando nos c. 1-2, por exemplo), som de vento (*whisper-tons* na flauta no c. 3-4), um alarme (ritmo regular na ação de beliscar a corda com a palheta no piano, c. 11-13) e os latidos de um cachorro (parte vocal com texto em náhuatl dos c. 12-13). Posteriormente, ao me deslocar em direção à rua, captei os sons do trânsito e de diversas atividades de pessoas na calçada. O fluxo do trânsito era interrompido continuamente, provavelmente influenciado pelos tempos de um semáforo a 3 quadras de distância. Porém, a intensidade do som dos carros aumentava e no trecho final alguns passaram tocando música em rádio em alto volume. Todas estas percepções ajudaram a compor um quadro geral: a peça começaria com sonoridades suaves, sem definição de altura, ganhando intensidade gradualmente (determinando uma linearidade crescente geral além das interrupções esporádicas do fluxo) e incluindo finalmente alturas determinadas.

A intenção prévia de não focar a escuta exclusivamente no trânsito, mas “colorir” a peça por meio da intervenção de eventos secundários desviou a atenção

para a aparição de vozes. Dentro dos intérpretes disponíveis havia uma cantora. Por que não usar essa aparição das vozes e a transformação de ruídos em alturas na definição de uma parte “cantada”? ⁸¹ Que texto poderia ser usado para essa parte? Um poema asteca pareceu estabelecer uma relação interessante: o poema 6 incluído no livro *Dezoito cantos náhuatl*:

Itzmolini xochitli, celia, mimilihui, /cueponi... Yehuaya / Mitecpa on quiza in cuicaxochitl in / tepan tic tzetzelo, tic ya moyahua Aya / tikuicanitl! Ohuaya. / Ohuaya ohuaya ohuaya anahue / Xon ahuican Huiya antocnihuan Yehuaya / ma on netotilo in xochincalitec / in onca noncuica Aya / nicuicanitl! Ohuaya.

Desponta, brota, faz-se botão a flor, / Desabrocha... / De dentro de ti saem as flores do canto, / Tu as esparzes sobre os homens, / Tu as espalhas: / És um cantor. / Alegremo-nos, meus amigos, / E no meio das flores / - Aí onde eu canto - / Dancemos: / Sou um cantor. ⁸²

Este poema pareceu apropriado à ideia de discurso que estava sendo definido: a ideia da flor abrindo (a “flor do canto”), especificamente, apontava para essa liberação gradual das alturas que planejava para a música. Dava outra conotação à peça, que vinculada a este texto ganharia um novo elemento expressivo (uma significação) e que, por outro lado, remetia a experiências subjetivas no local: a imagem da flor do poema foi usada, no momento de criação, como uma metáfora da vontade de se libertar de um sentimento de opressão.

Estratégias miméticas

Fluxo intermitente apresenta diversas escolhas compositivas que foram estabelecidas com uma intencionalidade mimética, isto é, como forma de recriar, (através da procura de relações de “identidade” ou “semelhança” entre objeto e “representação”) as sonoridades ambientais por meio de ações musicais no meio instrumental. Relembrando a terminologia de Emerson, podemos observar o uso

⁸¹ Pensei isto ao considerar que a intérprete que participou na montagem e estreia da peça, a soprano *leggera* Iara Rodríguez interpreta sobretudo repertório lírico tradicional.

⁸² REZENDE, Marcos Caroli. **Dezoito cantos náhuatl. Textos bilíngues comentados**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1995. Obs.: para a composição foram usados somente os primeiros quatro versos.

de mimesis “tímbricas” e mimesis “sintáticas”. A intencionalidade de evocar com instrumentos sonoridades pontuais presentes no entorno derivaram na procura de técnicas instrumentais com predomínio de técnicas estendidas, principalmente pela necessidade de reproduzir “ruídos”, isto é, sons aperiódicos. A mimesis “sintática”, por outro lado se manifestou através da criação de “configurações” sonoras, que poderiam recriar musicalmente certas relações sonoras presentes na paisagem, determinando o estabelecimento de texturas musicais e estratégias de continuidade.

Todos os sons de batidas presentes na peça (c. 39-40 no violoncelo e piano, por exemplo) foram derivados da escuta de batidas de objetos no áudio da paisagem. As técnicas que usam algum tipo de fricção (c. 1-2 em todos os instrumentos) tentam emular a manipulação e fricção de objetos. O staccato na voz (c. 12-13) é especificado na partitura com a intenção de expressar os latidos de um cachorro. Os toques em ritmo regular com a palheta na corda do piano (c. 11-13) têm a intenção de representar um alarme que soava imperceptível no fundo. As respirações da cantora (c. 7-8) representam as minhas próprias respirações captadas pelo microfone posicionado perto do corpo. Os gestos de glissando combinados com o crescendo de dinâmica sobre uma nota pretendem recriar o efeito de passagem de um carro. A nota sustentada com vibração de língua na parte vocal pretende evocar, numa gestualidade de jogo infantil, o som do motor e a vibração dos pneus do carro no asfalto. As mimesis instrumentais de eventos sonoros da paisagem foram concebidas de uma maneira lúdica, como uma forma de descobrir técnicas instrumentais. Há um processo de aprendizagem nessas escolhas que aponta a observação de aspectos de semelhança entre o som ouvido e a técnica a ser empregada, que atende a mecanismos subjetivos de percepção.

A mimesis sintática, por outro lado, pode ser observada nas relações de continuidade presentes na composição. Houve principalmente um cuidado no entrelaçamento de eventos que obedecesse às regras sugeridas pelo próprio fluxo de eventos, pelas relações reconhecidas no registro da paisagem sonora. Desta maneira, podemos reconhecer as relações de causa-efeito e relações casuais apontadas por Kramer. Os primeiros dois compassos, por exemplo, procuram reproduzir um tipo de textura global de manipulação de objetos. As partes dos diversos instrumentos são entrelaçadas para produzir um efeito similar, estabelecendo uma direcionalidade ao discurso, pela evolução do gesto de um

instrumento na parte do outro. O trecho seguinte (c. 3-16) procura recriar o vazio reconhecido no áudio, sobre o qual, de maneira abrupta, entra o gesto mimético de latidos dos cachorros, sem (aparentemente) nenhuma relação causal.⁸³ As interrupções no fluxo do trânsito (que derivaram na construção do discurso global da peça) foram retiradas da medição temporal das ocorrências nos áudios. Mas houve, de qualquer maneira, uma “tradução” musical dessas relações que conduziram a um trabalho de entrelaçamento entre as partes. Raramente um gesto é apresentado de forma isolada em um instrumento. O tratamento geral foi em forma de “duos” ou “trios”, que apresentam uma ação mimética de forma unitária, como por exemplo, as sonoridades de “vento” apresentadas por meio da mistura de *whisper-tons* na flauta combinados ao *mute* do violoncelo no c. 3-4 ou o “chiar” dos pneus no asfalto “traduzidos” musicalmente pela combinação de harmônicos da flauta e notas agudas da voz (c. 62-63).⁸⁴

De qualquer maneira, a peça foi afastando-se gradualmente do modelo (a paisagem sonora motivadora), estabelecendo suas próprias regras, a partir destas relações de entrelaçamento de ações, usando dois ou três instrumentos de forma combinada, e mudando gradualmente do emprego quase exclusivo de técnicas baseadas em sons aperiódicos (ruídos) para a inclusão de um repertório limitado de alturas, o conjunto [0,4,5,6] apresentado pelo piano no c. 7-9 e que gerou os materiais posteriores da flauta e da voz. Essa tendência se confirma no final da peça, construído sem retornar à escuta do áudio da paisagem sonora. As ações musicais foram *deduzidas dos próprios materiais musicais*, sem alusão intencional a nenhum evento sonoro do entorno registrado. Isto é, de acordo com a definição de Emerson, o final foi construído por *sintaxe abstraída*.

⁸³ O cachorro reagiu provavelmente à minha passagem na frente da grade da casa onde se encontrava (havia várias casas dentro do mesmo terreno). Porém, não há nenhum indício sonoro no áudio que estabeleça a relação causa-efeito.

⁸⁴ A combinação de dois ou mais instrumentos para realizar uma “ação”, dentro da concepção “pontilhista” desta peça, deriva em certa maneira da observação da orquestração de Anton Webern. A concepção em forma de “duos” ou “trios” foi compreendida como uma estratégia que permitiria enriquecer o aspecto tímbrico da composição, unificando as ações instrumentais, que desta maneira poderiam fazer parte de uma concepção mais “orgânica” e gestual.

Figura 4: Compassos finais de *Fluxo intermitente* com técnicas derivadas da própria composição.

The image shows the final measures (measures 96-98) of the piece 'Fluxo intermitente' for four instruments: Fl. C. (Flute C), S. (Soprano), Pno. (Piano), and Vc. (Violoncello). The score is written in 3/4 time and features a variety of dynamic markings and articulations. The lyrics 'in cui-ca-xo-chi - tl' are present for the Flute, Soprano, and Piano parts. The Violoncello part includes a 'ricochet legno batutto' technique in measure 98. The dynamics range from *ppp* (pianississimo) to *mp* (mezzo piano).

Fl. C. 96 *ppp* in cui-ca-xo-chi - tl *mp*

S. 96 *ppp* in cui-ca-xo-chi - tl *p* in

Pno. 96 *ppp* in cui-ca-xo-chi - tl *p* *mp*

Vc. 96 *ppp* in cui-ca-xo-chi - tl *pp* *mp* (ricochet legno batutto)

Técnicas instrumentais miméticas

A seguir faço uma explanação minuciosa das técnicas instrumentais empregadas com fins miméticos explicando o porquê das escolhas. Algumas técnicas foram selecionadas a partir de lembranças de técnicas usadas em peças ouvidas em concertos, outras foram imaginadas durante o processo e experimentadas com os instrumentistas.⁸⁵ O critério, em geral, apontou para a escolha de ações que conseguissem transmitir as características do evento sonoro reconhecido no áudio tanto na sua ação física (fricção de objetos, por exemplos) quanto nas suas características sonoras (alturas, timbres, forma de ataque, articulação). Apresento inicialmente um catálogo das técnicas por instrumento para posteriormente analisar seu uso na composição:

⁸⁵ Houve duas sugestões dos intérpretes que foram acolhidas durante o processo: a ação de esfregar duas folhas de papel foi sugerida pela soprano Iara Rodríguez; a ação de falar na embocadura da flauta junto à percussão de chaves, por Fabrício Ribeiro.

Flauta: sons eólicos, *whisper-tons*, harmônicos, golpe de chaves, mudança gradual de execução normal para som eólico, falar na boca do instrumento. Total: 6 técnicas.

Voz: esfregar duas folhas com as mãos, som eólico puro (inspirando e espirando), som misto entre eólico e som puro, uso de consoantes em notas longas, *whisper-tons*, *sprechgesang*, *parlato*. Total: 7 técnicas.

Piano: fricção longitudinal com uma palheta em uma corda grave, beliscar a corda com uma palheta, batida na harpa, trinado tocando na corda com a ponta dos dedos, harmônicos, batida com a palma da mão nas cordas, trêmolo batendo com as duas palmas nas cordas, esfregar uma corda aguda com um pano umedecido em álcool, esfregar cordas graves com as palmas das mãos, trêmolo de fricção da palheta em uma única corda. Total: 10 técnicas.

Violoncelo: passar o arco (crinas) na aresta da caixa harmônica, *mute*, glissandos de harmônicos iniciados e terminados fora de um ponto de harmônico, *col legno battuto*, glissandos de harmônicos naturais, batidas na caixa harmônica (na lateral do instrumento e no centro da caixa harmônica), tocar com o arco (crinas) atrás do cavalete, *double pression* (tocar com as crinas fazendo uma pressão excessiva, gerando ruído junto à altura), harmônicos artificiais, pizzicato *alla bartok*. Total: 9 técnicas.

As técnicas “descobertas” (dentro dos conhecimentos pessoais sobre as possibilidades sonoras dos instrumentos) durante o processo de composição são: a) *whisper-tons* na voz; b) fricção longitudinal com uma palheta em uma corda grave do piano; c) esfregar uma corda aguda do piano com um pano umedecido em álcool; d) esfregar cordas graves do piano com as palmas das mãos; e) trêmolo de fricção da palheta em uma única corda grave do piano. As outras técnicas tinham sido observadas em obras de outros autores ou experimentadas em composições anteriores. A novidade no trabalho foi a aplicação dessas técnicas à intencionalidade mimética que veremos a seguir.⁸⁶

⁸⁶ Exceção feita às técnicas do violoncelo, que foram aplicadas com o mesmo objetivo anteriormente nas peças *Five o'clock* (2009) e *Trio Matinal* (2010), de autoria própria.

1) Manipulação e fricção de objetos.

As técnicas de fricção, usadas principalmente no início da peça, fazem alusão à fricção de objetos (caixas de papelão, objetos de metal). A cantora esfrega com as palmas duas folhas lisas de papel (c. 1-2, c. 17), o pianista faz uma fricção longitudinal numa corda grave com uma palheta (c. 1-3, c. 17), o violoncelista passa o arco (as crinas) na aresta da caixa harmônica do instrumento. Todas estas técnicas foram escolhidas pela sua relação motora com o evento reconhecido, pela sonoridade semelhante (produto de fricção) e por permitir, a meu ver, transmitir uma carga energética semelhante como ação cênica dos *performers*.⁸⁷ A ação da flauta (sons eólicos com figurações rítmicas semelhantes) embora não apresente a fricção de um objeto (é o ar que faz fricção no tubo) se junta aos outros instrumentos por uma característica sonora semelhante (ruidosa, rica em harmônicos agudos, pobre em harmônicos graves) além da unidade gestual que é dada à ação conjunta através de figurações rítmicas similares entrelaçadas. Essa parte de som eólico da flauta na introdução, ao mesmo tempo, tem a intenção de incorporar à sonoridade deste primeiro momento as sonoridades “de vento” que surgem a partir do compasso 3. A execução com o arco atrás do cavalete (c. 21) no violoncelo também representa a fricção de um objeto.

⁸⁷ Em peças do repertório contemporâneo que usa técnicas semelhantes, de volume extremamente baixo (notadamente em peças de Helmut Lachenmann), a experiência de escuta ao vivo ganha uma outra dimensão que não é apreendida na escuta da gravação. Mesmo não existindo uma intenção performática por parte do compositor, as ações dos instrumentistas (o fato de o público poder ver como a técnica é executada), acrescenta expressividade à obra.

Figura 6: Exemplo de mimesis de sons de vento em *Fluxo intermitente*.



3) Batidas.

Todas as ações de batida na peça representam a batida de objetos reconhecidas no áudio do entorno: batidas na harpa⁸⁸ no piano (c. 6, c. 18-20, c. 39-43 etc), batidas na caixa harmônica do violoncelo (batida grave no tampo, batida aguda na lateral, c. 19-20, c. 39-43 etc.), batida de chaves na flauta (c. 21), batida *col legno* no violoncelo (c. 18, c. 46-47, c.99). As diferenças de altura e intensidade refletem a diversidade de batidas presentes na gravação do entorno, embora em alguns casos foram inseridas de acordo com necessidade musicais do contexto da peça.

Figura 7: Técnicas percussivas (mimesis de batidas de objetos) em *Fluxo intermitente*.

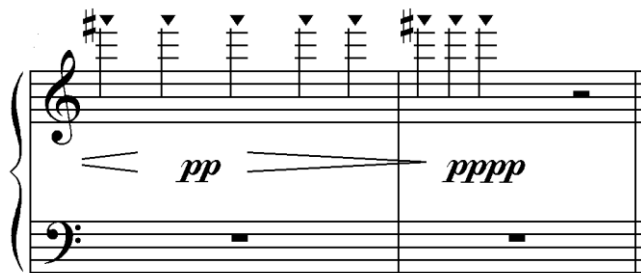
The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'Pno.' and the bottom staff is labeled 'Vc.'. The Pno. staff contains a series of notes with dynamic markings of *mp*, *f*, and *f*. The Vc. staff contains a series of notes with dynamic markings of *mp* and *mf*. There are annotations in Portuguese: 'Tanto as batidas do piano como as do cello podem ser improvisadas' and 'Agudo: batida na parte lateral da caixa harmônica. Grave: batida no centro da caixa harmônica.' A footnote at the bottom states: '* a dinâmica nas batidas do cello permanece constante'.

⁸⁸ Madeira que sustenta o encordado do piano.

4) Alarme

No piano, a ação de beliscar a corda com a palheta (c. 7-13), representa um alarme ligado que se ouvia ao fundo. Neste caso houve um afastamento do som original, que foi recriado de forma diversa na peça. A ação da palheta na corda foi associada ao alarme pelo impulso do ataque. Embora houvesse alguma técnica que pudesse apresentar maior semelhança (talvez uma nota repetida da flauta) escolhi a ação do piano como uma recriação que ganhasse um caráter próprio na composição. O início da sequência (c. 7-9), por outro lado, não reproduz o original (a repetição de uma única altura) senão que apresenta o conjunto de alturas [0,4,5,6] que servirá de material para as alturas nas partes de flauta e voz na seção final (c. 89-90 e c. 92-93).

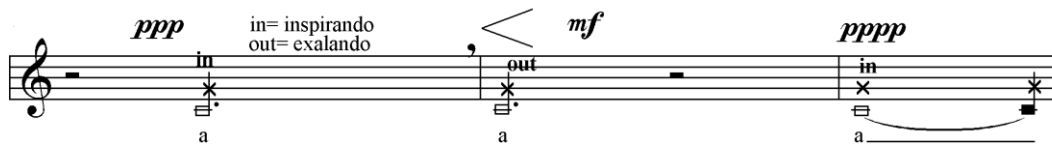
Figura 8: Mímesis de som de alarme em *Fluxo intermitente*.



5) Respirações

As partes da soprano em som eólico sem intervenção das cordas vocais (c. 7-9, 29-32, 34-35, 46-49) são indicadas com inspiração e expiração, uma ação mimética idêntica (embora recriada no aspecto rítmico e na inclusão de texto) ao som da minha própria respiração reconhecido no áudio.

Figura 9: Mimesis de respirações em *Fluxo intermitente*.



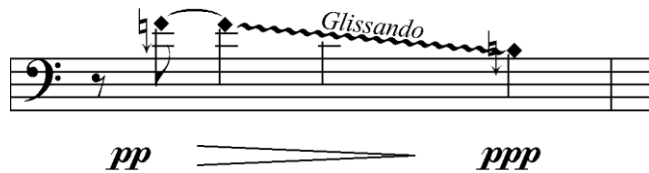
6) Sons de trânsito

O repertório de técnicas miméticas de sons de trânsito é maior devido à necessidade de variação do gesto durante a composição e ao fato de este ser o foco central de escuta do áudio durante a composição. Além de diversas variações de dinâmica, as ações específicas de cada instrumento são combinadas em diversas configurações gestuais de maneira a representar o *crescendo-diminuendo* da passagem dos carros e a percepção de mudança de altura. As ações instrumentais associadas a esse som são:

- a) Diferentes tipos de glissandos de violoncelo: glissando de harmônicos com componente de ruído (c. 15, 37-38, 54, 73-75), glissando de harmônicos naturais (c. 68-69, 91-92), glissando ordinário de alturas (c. 25, 43-44, 62-63), glissando com arco em *double pression* (26, 50-51, 56-57, 60-61, 75-77). A escolha pelos glissando deriva da vontade de transmitir a sensação de mudança de altura.

Figura 10: Exemplos de mimesis de sons de trânsito no violoncelo.

Glissando de harmônicos com componente de ruído:



Glissando de harmônicos naturais:



Glissando ordinário de alturas:



Glissando *Double Pression*:

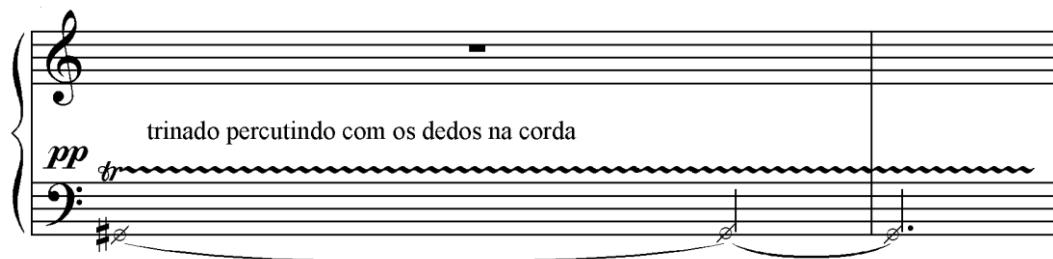


b) Técnicas no piano: trinado dos dedos nas cordas (c. 15-17, 53-54), gesto acelerando-desacelerando de harmônicos naturais (c. 25-26, 36-37, 60-61), glissando nas cordas com a polpa dos dedos ou com a palheta (c. 28, 33-34, 44, 66, 80), grupetto cromático tocado no teclado em registro grave (c. 50-51), batidas e

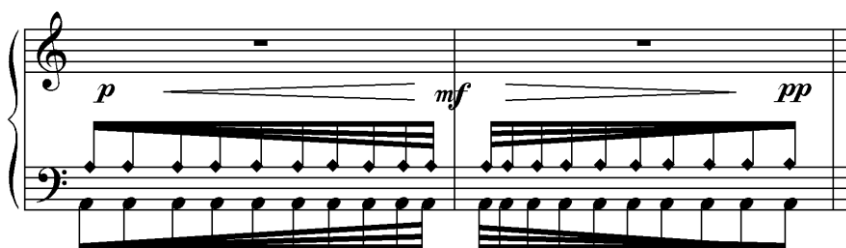
trêmolo com palma da mão nas cordas (c. 55, 56-58, 76-77), *cluster* cromático tocado no teclado em registro grave (c. 62, 70), ação de esfregar as cordas com a palma das mãos (c. 72-73). Houve uma predileção pelo uso destas técnicas no registro grave pela similitude da ressonância produzida no piano com a ressonância dos sons dos carros ao passar na rua. Em ambos os casos o som permanece no ambiente por um tempo considerável até desaparecer completamente. A ressonância dos carros que fica no ambiente também é predominantemente grave; além de o *cluster* produzido pelo glissando nas cordas, no piano, com o pedal aberto, apresentar muitas semelhanças com o ruído dos carros passando e ressoando no ambiente. Houve a preocupação de pesquisar diferentes ações para fins de variedade musical. A ação de acelerando-desacelerando em harmônicos naturais foi pensada como uma maneira de emular o barulho de atrito (e batidas) dos pneus no asfalto.

Figura 11: Exemplos de mimesis de sons de trânsito no piano.

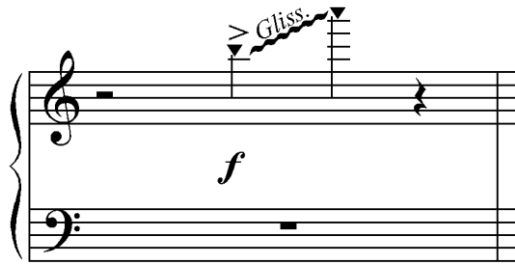
Trinado percutindo com a ponta dos dedos nas cordas:



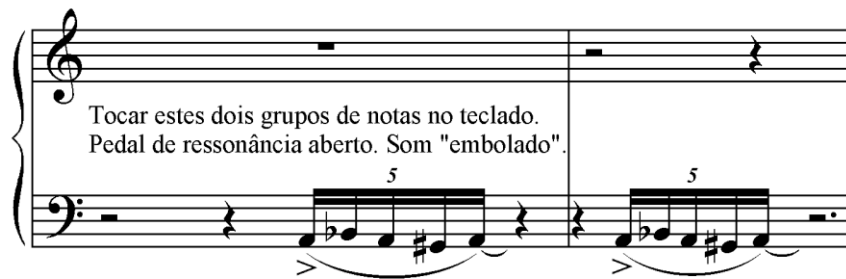
Acelerando-desacelerando de harmônicos naturais:



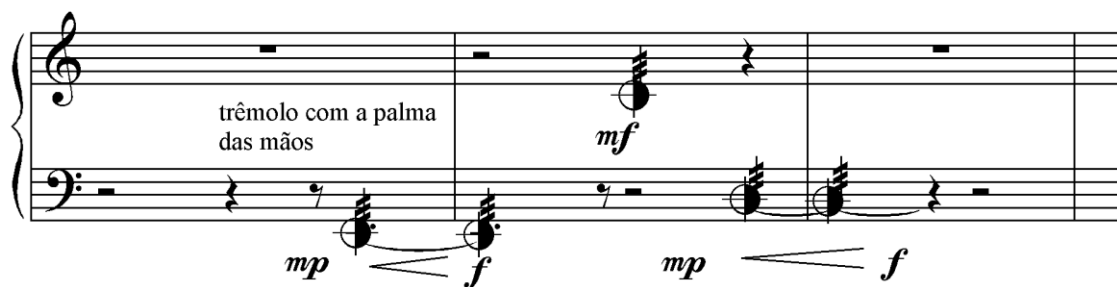
Glissando tocado com a palheta nas cordas:



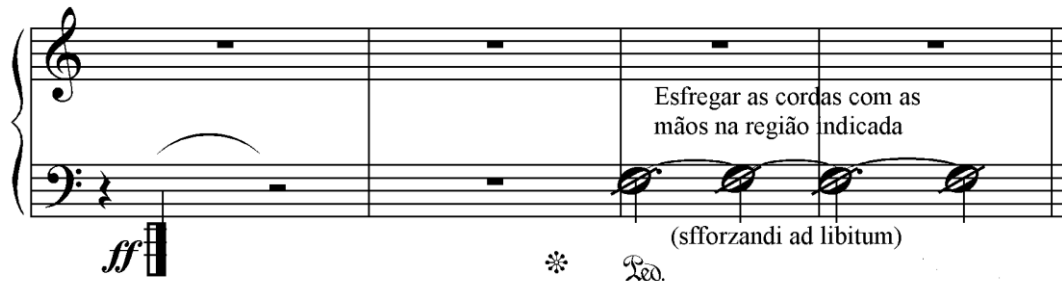
Grupetto cromático em registro grave com o pedal de ressonância ativado:



Trêmolos percutindo com as palmas das mãos sobre as cordas:



Cluster cromático em registro grave (tocado no teclado) e ação de esfregar as cordas graves com as mãos:



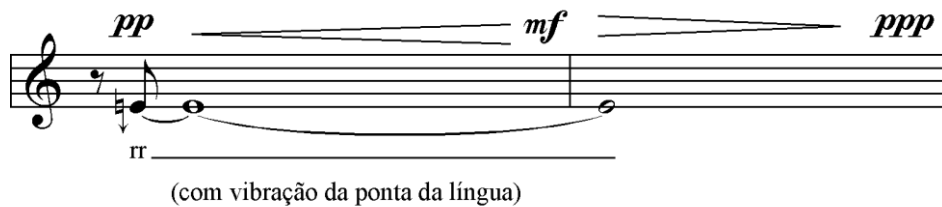
c) Ações da soprano: vibração de língua (c. 25-26, 36-37, 74-75), nota grave sustentada (c. 20-22), som sem intervenção das cordas vocais (jota espanhol em c. 22-23, som de “x” em 33-34), *whisper-tons* (c. 26-28, 37-38), notas agudas sustentadas com e sem altura determinada (c. 51-52, 57-58, 62-64, 74-77, *fry*⁸⁹ (c. 56, 68-69, 78-79), sons eólicos mistos⁹⁰ (52-53). A ação de vibração de língua foi concebida para transmitir o barulho do motor, em similitude ao uso comum em brincadeiras infantis. A nota grave sustentada representa alguma frequência do som do carro que permanece estável durante a passagem. Os sons sem intervenção de cordas vocais, o *fry*, os *whisper-tons* e os eólicos mistos emulam a fricção dos pneus no asfalto. As notas agudas, o chiar dos pneus no asfalto.

⁸⁹ O *fry* é um tipo de técnica de emissão vocal em que as cordas, ao estarem mais relaxadas, oferecem menos resistência à passagem de ar, deixando uma pequena fenda onde o ar passa parcialmente. Por esse motivo talvez, Antunes (2007, ver referências), compara a sua sonoridade com a voz rouca, embora pudesse ser comparado também ao ronronar de um gato. É usado como exercício de relaxamento e desaquecimento vocal. A compositora Cuca Medina o emprega em *Pântano* (2009) para gerar notas graves além do registro vocal ordinário de cada voz. É usado pelos cantores de rock pesado para produzir o *drive* (som similar ao produzido por pedais de distorção) sem danificar as cordas vocais.

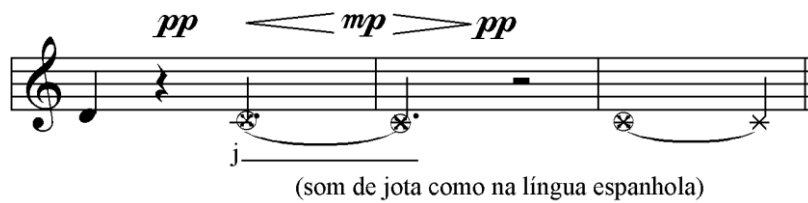
⁹⁰ Misto de emissão de altura e sopro.

Figura 12: Exemplos de mimesis de sons de trânsito na voz.

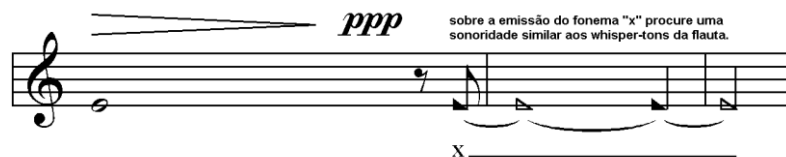
Nota grave sustentada sobre “R” com vibração da ponta da língua:



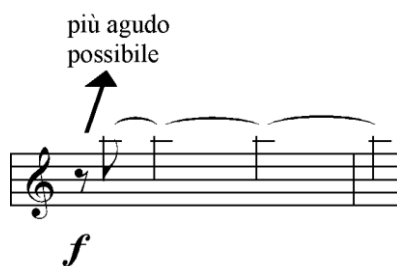
Nota sustentada sobre consoante surda:⁹¹



Whisper-tons:

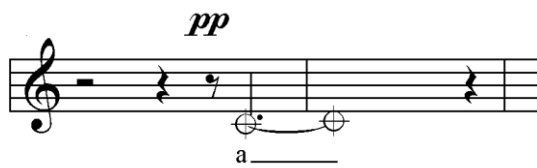


Nota aguda sustentada sem altura determinada (o mais agudo possível):

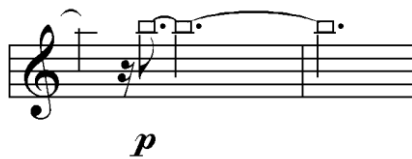


⁹¹ Consoantes surdas são aquelas em que o som é produzido sem a participação das cordas vocais.

Fry:



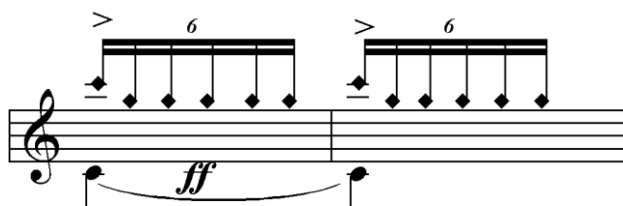
Som eólico misto:



d) Ações da flauta: harmônicos (c. 20, 36-37, 62-65, 75-76), notas longas com vibrato (c. 25-26, 31, 40, 70-71, 77-78). Os harmônicos (exceto as notas longas dos c. 62-65) representam toques de buzina. As notas longas, frequências emitidas na passagem do trânsito.

Figura 13: Exemplos de mimesis de sons de trânsito na flauta.

Harmônicos:



Notas longas com vibrato:

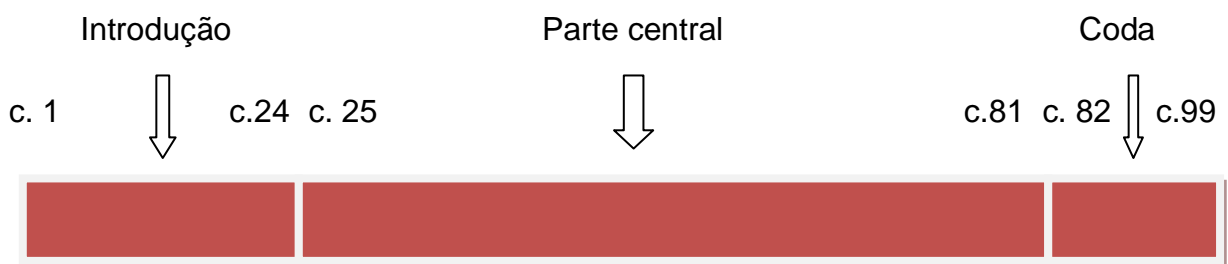


Há outras ações miméticas isoladas, como os staccatos da voz (c. 12-13), que recriam os latidos de um cachorro. O final foi feito sem intenções miméticas, derivando as ações da própria peça.

Análise formal

Fluxo intermitente é dividida macroformalmente em três seções: introdução, parte central e coda. A introdução compreende do compasso 1 ao compasso 24, a parte central do compasso 25 ao 81 e a coda do compasso 82 ao 99. A introdução se caracteriza por sonoridades de baixo volume, apresentando principalmente materiais derivados da escuta dos sons de “fundo” da paisagem. Corresponde também ao momento inicial da gravação, onde a captação foi feita no pátio interno da casa (ver figura na p. 55). A parte central apresenta o discurso mimético que intitula a peça, baseado na reprodução do fluxo do trânsito, com sua relação de ação-silêncio. A coda apresenta materiais e procedimentos derivados da lógica interna da peça.

Quadro 3: Esquema macroformal de *Fluxo intermitente*.



Na **introdução** predominam texturas vazias e sonoridades de baixo volume. Dentro do discurso, tem a função de criar o ambiente de fundo onde acontecerão (na seção seguinte) as ações instrumentais miméticas de trânsito. Os materiais são entrelaçados e apresentados em diversos ordenamentos, reaparecendo

esporadicamente, em um procedimento que será característico de toda a construção da composição. Dentro dessas reaparições, se destaca a reapresentação das figurações rítmicas dos compassos 1 e 2 no compasso 17.

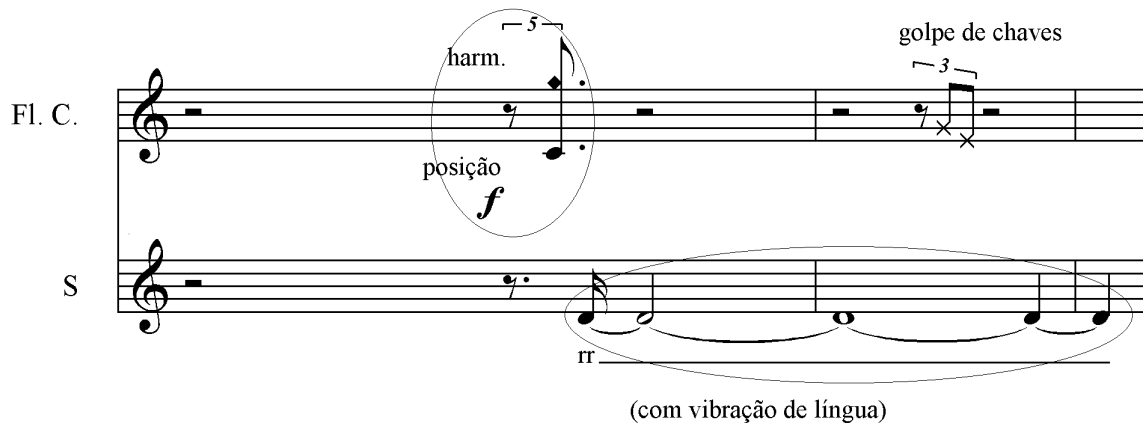
Figura 14: Reapresentação de figurações rítmicas da abertura.

The musical score for measures 17-24 is presented for four instruments: Fl. C., S., Pno., and Vc. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The dynamics and articulation are as follows:

- Fl. C. (Flute):** Measures 17-18: *ppp* (pianississimo) with a crescendo to *p* (piano). Measure 19: *sfz* (sforzando) with an accent. Measure 20: *pp* (pianissimo) with a crescendo to *mp* (mezzo-piano).
- S. (Soprano):** Measures 17-18: Rest. Measure 19: *pp* (pianissimo) with a crescendo to *mp* (mezzo-piano).
- Pno. (Piano):** Measures 17-18: Rest. Measure 19: *pp* (pianissimo) with a crescendo to *mp* (mezzo-piano).
- Vc. (Violoncello):** Measures 17-18: Rest. Measure 19: *pp* (pianissimo) with a crescendo to *mf* (mezzo-forte) with an accent.

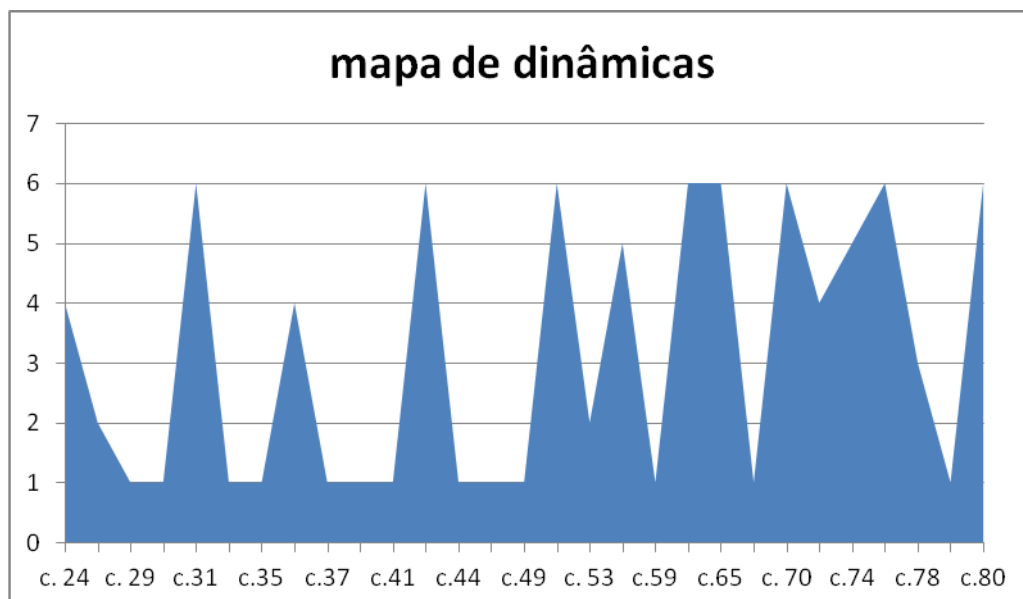
A partir desse ponto de reapresentação, considero os compassos 18 ao 24 uma transição, já que no c. 20 surgem gradualmente as primeiras mímesis de sons de trânsito: harmônico de flauta (buzina) no c. 20, junto com nota sustentada da voz (frequência única da passagem de um carro) nos c. 20-22 e som de jota espanhol (fricção dos pneus no asfalto) nos c. 22-24.

Figura 15: Ações miméticas de som de trânsito na transição entre a introdução e a parte central.



A **parte central** apresenta a relação entre duas camadas que dialogam: uma textura de “fundo”, composta por sonoridades já apresentadas na introdução e gestos miméticos de trânsito (o foco central de escuta) que trazem materiais novos. A textura de fundo, em linhas gerais, apresenta um comportamento estável, com dinâmica em *pianíssimo*. Já as “figuras” (os sons que representam o trânsito) comportam um crescendo gradual a cada aparição. Além das contínuas interrupções (derivadas da medição temporal na escuta do registro), essas duas camadas apresentam uma linearidade em direção ao glissando final no c. 80.

Quadro 4: Gráfico de dinâmicas da seção central de *Fluxo intermitente*



O gráfico representa a tendência de dinâmicas em cada segmento da seção central de acordo com a seguinte escala de valores numérica: 1 = *pp*, 2 = *p*, 3 = *mp*, 4 = *mf*, 5 = *f*, 6 = *ff*. Na parte inferior são indicados os compassos. A visualização deste gráfico permite conferir que as intervenções dos gestos miméticos de trânsito são mais curtos e esporádicos no início (a ação dura somente um ou dois compassos), enquanto no fim elas são mais contínuas (do c. 50 ao 78, ou seja 28 compassos de ações quase ininterruptas). Essa transformação gradual do comportamento atinge seu ápice no encerramento da seção, no último glissando do c. 80.

A **coda** combina materiais novos e materiais já empregados. Os materiais novos, de qualquer maneira, foram derivados de sonoridades anteriores: os harmônicos artificiais do violoncelo (c. 82, 84 e 98) se relacionam a glissandos em harmônicos naturais anteriores; as falas dos instrumentistas (c. 87, 90 e 96) se originam no mesmo texto poético das partes cantadas; as alturas da flauta e da soprano (c. 89 e 92-93), no conjunto de alturas [0,4,5,6] apresentado pelo piano nos c. 7-9 e 22-23, os *pizzicato alla bartok* remetem, de certa maneira, às batidas na caixa do violoncelo e na harpa do piano. Há também uma intervenção das sonoridades de trânsito no violoncelo e piano nos c. 91-92. De qualquer maneira, na *coda* as ações musicais apresentam ataques coordenados, diferentemente do entrelaçamento entre partes que caracterizou a construção das seções anteriores da peça. Houve uma intenção de unir as ações instrumentais em gestos de caráter cadencial.

FLUXO INTERMITENTE

**PARA SOPRANO, FLAUTA TRANSVERSAL CONTRALTO, PIANO
E VIOLONCELO**

MARCELO VILLENA

CURITIBA, 2011

Sobre a composição

Esta peça foi composta a partir da audição da paisagem sonora da Rua Lamenha Lins nº 1400, em Curitiba. Está baseada especificamente numa gravação realizada por volta das 21 horas no domingo 17 de abril de 2011. Na gravação reconheci sons de manipulação de diversos objetos, um cachorro, vozes e trânsito (carros, motocicletas e caminhotes). Alguns comportamentos da paisagem foram re-interpretados musicalmente com muita liberdade.

Indicações para os intérpretes

Flauta:

- 1) As alturas indicam posição, não altura. O resultado sonoro é uma quarta justa abaixo do indicado.
- 2) Colchetes fechando = tocar o trecho *rallentando*.



- 3) Nota com cabeça em forma de "X", quando houver texto = 'parlato'.



- 4) Traço ondulado sobre nota = vibrato.



- 5) Sinal de fermata quadrado = fermata longa.



- 6) Nota quadrada = som eólico.



- 7) Nota triangular deitada = whisper-tones.

Soprar levemente procurando harmônicos naturais.



- 8) Nota inferior (normal) = posição dos dedos; nota superior (losango) = harmônico a ser procurado com a intensidade do sopro.

Observação: o harmônico, na notação, também é transposto.



Voz:

- 1) Colchetes abrindo = tocar o trecho *acelerando*.



- 2) Colchetes fechando = tocar o trecho *rallentando*.



- 3) Nota com cabeça em forma de “x” = *parlato*.



- 4) Linha ondulada = vibrato.

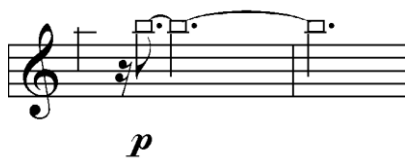
Linha reta = sem vibrato.



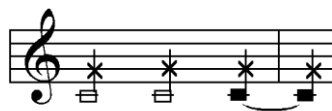
- 5) Sinal de fermata quadrado = fermata longa.



- 6) Cabeça da nota quadrada = som eólico misto (mistura entre som e ar).

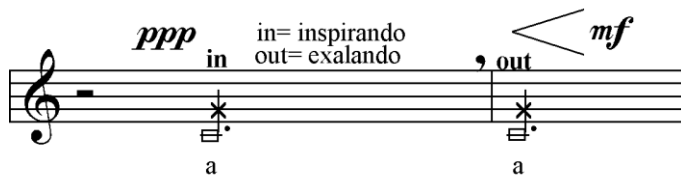


- 7) Cabeça da nota quadrada e “x” atravessando a haste (ou em cima da nota no caso da semi-breve) = som eólico puro.



8) “in” = emitir som inspirando.

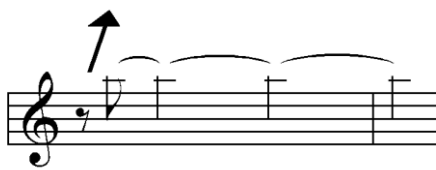
“out” = cantar exalando.



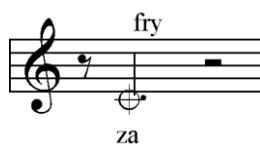
9) Nota com cabeça redonda e haste atravessada por “x” = sprechgesang ou canto falado, mistura da entoação do canto com a fala.



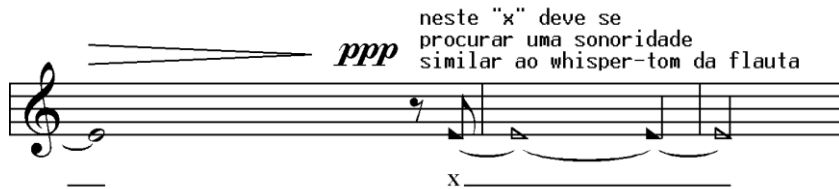
10) Seta ascendente = entoar o som mais agudo que conseguir.



11) Nota com cabeça redonda atravessada por cruz vertical = *fry*, vibração das cordas vocais em posição mais relaxada que a emissão ordinária, produzindo uma sonoridade similar à da voz rouca.



- 12) Nota triangular deitada = emitir ar suavemente procurando um efeito similar aos “whisper-tons” da flauta.

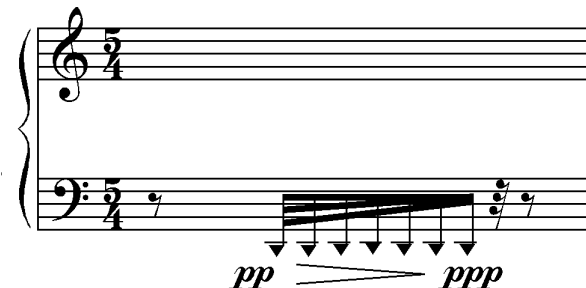


Piano:

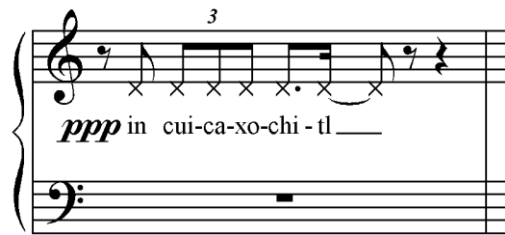
- 1) O piano deve ser de cauda.
- 2) O pedal permanece a maior parte do tempo com o pedal de ressonância abaixado, exceto onde indicado.
- 3) Colchetes abrindo = tocar o trecho *acelerando*.



- 4) Colchetes fechando = tocar o trecho *rallentando*.



- 5) Nota com cabeça em forma de “x”, quando houver texto = ‘parlato’.



- 6) Sinal de fermata quadrado = fermata longa.



- 7) Cabeça da nota triangular = tocar a corda com uma palheta.
Sinal de arpejo encima = tocar com a palheta raspando a corda longitudinalmente.

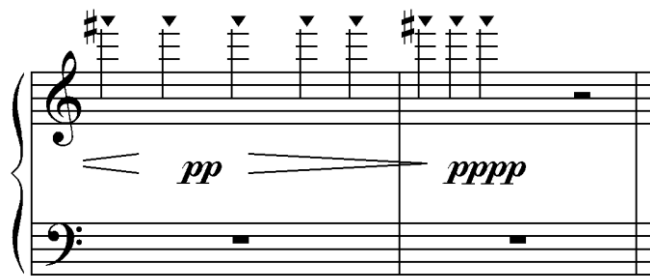


- 8) Nota com cabeça em “x” = golpe percussivo na harpa (as madeiras que seguram o encordoado).

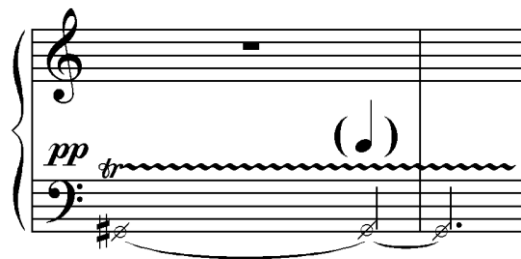
Um piano de cauda geralmente tem 4 madeiras paralelas às cordas. A altura da nota indica aproximadamente qual dessas madeiras deve ser batida, gerando a ressonância das notas vizinhas.



- 9) Nota com cabeça triangular sem o sinal de arpejo em cima = 'beliscar' a corda com a palheta.

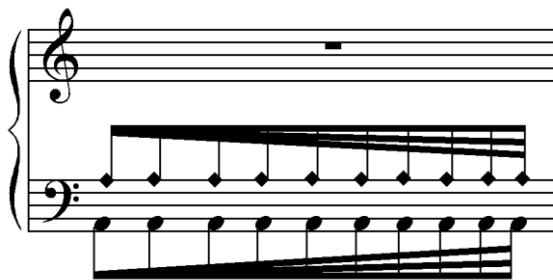


- 10) Cabeça da nota redonda cortada por um travessão em diagonal = tocar as cordas com a ponta dos dedos.



- 11) Nota inferior (cabeça redonda) = tecla a ser tocada.

Nota superior (cabeça em forma de losango) = harmônico a ser procurado encostando outro dedo na corda.



- 12) Nota com cabeça redonda circulada = esfregar a corda com um pano humedecido em álcool.



- 13) Nota com cabeça circular grande atravessada = esfregar as cordas com a mão.



Violoncelo:

- 1) Colchetes abrindo = tocar o trecho *acelerando*.
Colchetes fechando = tocar o trecho *rallentando*.



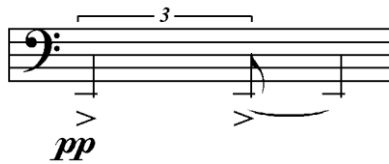
- 2) Nota com cabeça em forma de "x", quando houver texto, significa 'parlato'.



- 3) Sinal de fermata quadrado = fermata longa.



- 4) Notas sem cabeça = passar o arco (crinas) pela borda (aresta) da caixa harmônica.



- 5) Nota com cabeça em losango = harmônico.

Setas nas alterações = afinação mais baixa ou mais alta do que o normal.



- 6) Nota inferior com cabeça em forma de losango = encostar o dedo na posição de harmônico de oitava.

Nota superior = altura aproximada onde deve se tocar 'col legno batutto'.



- 7) Cabeças com "x" = batidas.

Quando encima da pauta, na parte lateral da caixa harmônica, quando embaixo da pauta, na parte central da caixa.



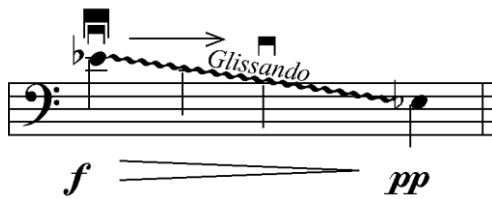
- 8) Notas com um "x" no colchete = tocar atrás do cavalete.

A altura indica a corda.



9) Sinal de arcada duplo = *double pression*.

A seta indica a mudança gradual para a técnica normal.



10) Harmônicos artificiais = apertar normalmente a nota inferior e encostar o dedo na nota superior (losango).



11) *Pizzicato alla Bartok* = puxar a corda e soltar violentamente.



Texto (poema anônimo asteca):

Itzmołini xochitli, celia, mimilihui, cueponi... Mitecpa on quiza in cuicaxochitl in.

Tradução:

Desponta, brota, faz-se botão a flor, desabrocha... De dentro de ti saem as flores do canto.

Fluxo intermitente

Os compassos servem como guia, sem implicações métricas.

Marcelo Villena

$\text{♩} = 60$

Nota quadrada = Som cólico.

Flauta transversal
contralto
C3 = G2

Soprano

Piano

Pedal de
ressonância
sempre ativado,
salvo quando
indicado

Violoncelo

Esfregar duas folhas lisas de papel.

Tocar com uma palheta na corda, longitudinalmente.

arco (crinas) na borda da caixa harmônica.

pp *ppp* *pp* *p* *pp*

3

3

3

2

Fl. C.

2

3

whisper tones

ppp

p

ppp

S

2

ppp

p

Pno.

2

ppp

p

sfz >

Vc.

2

3

pp

ppp

mute

5

Fl. C.

sf ppp

ppp

S

5

ppp in= inspirando out= exalando

mf

a

a

Pno.

5

batida na harpa (a nota indica a região do encordado)

mp

pp

3

Vc.

5

ppp

ppp

9

Fl. C.

S

Pno.

Vc.

pppp

p

mp

ppp *p* *mf* *pp*

in a

12

Fl. C.

S

Pno.

Vc.

ppp

mf *f* *f*

in tál-tic - - - - - 5 - - - - - pác

pp *pppp* *pp*

trinado com os dedos na corda

mf *ppp* *pp* *ppp*

Gliss.

4

Fl. C.

17

ppp \triangleleft *p* *sfz* \triangleright *ppp*

S

17

pp \triangleleft *mp*

Pno.

17

\triangleleft *p* *pp* \triangleleft *mp* *mf*

Vc.

17

pp \triangleleft *mf*

legno batutto em altura indeterminada *pp*

mão esquerda = abafar corda *mp*

Fl. C.

19

harm. \triangleleft 5 *f* posição *f* golpe de chaves \triangleleft 3

S

19

rr (com vibração de língua)

Pno.

19

mf \triangleleft 3 \triangleleft 3 \triangleleft 5

Vc.

19

pp (o) *mp* *f*

batida na lateral da caixa harmônica com a ponta dos dedos

1º corda - atrás do cavalete

22 5

Fl. C. *molto vib.*

S *pp* *mp* *pp* *p* *mf* *pp* *mf*

(som de jota como na língua espanhola) *rr* (com vibração de língua)

Pno. *mp* (no teclado) tocar essas 4 notas ad libitum durante os 2 compassos *p* *mf*

Vc. *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *p* *Glissando*

terminar esta nota com o arco no ar

26

Fl. C. *p* *mf* *p* *mf* *pppp*

a seta indica mudança gradual de técnica →

S *ppp* sonoridade similar aos whisper-tons da flauta (respirações em boca chiusa) *p* *m*

Pno. *pp* com a polpa dos dedos *mp* *Glissando*

Vc. *f* *pp* *mf* *Glissando*

6

Fl. C.

30

abrupto

ff *mp* *ppp*

S

30

mf *p* *fff* *p*

m m x a

(respiração com a boca aberta)

Pno.

30

mp

(com a polpa dos dedos)

Vc.

30

abrupto

ff *mp*

35

O whisper invade
um pouco o compasso seguinte

Fl. C.

ff

S

35

mf *p* *f*

tr

Pno.

35

p

Vc.

35

Fl. C.

S

Pno.

Vc.

37

f *pp* *mp* *mf*

Glissando

39

(sopro intermitente)

sprechgesang (sem 'x', sustenta a altura)

mp *sfz* *p* *p*

Itz - mo - li-ni xo-chi - - - tl, ce - - -

Tanto as batidas do piano como as do cello podem ser improvisadas

Agudo: batida na parte lateral da caixa harmônica. Grave: batida no centro da caixa harmônica.

mp *f* *mf*

mp * a dinâmica nas batidas do cello permanece constante

8

Fl. C.

S

Pno.

Vc.

41

p *ff*

mf *pp* *mp* *f*

- lia _____ mi - mi li _____ hui _____

41

mf *mf* *ff* *mf*

41

ff *mf* *ff* *mf*

41

ff *mf* *ff* *mf*

Fl. C.

S

Pno.

Vc.

43

pp *ppp* *p*

ppp *ppp*

cue - po - nia... _____

43

f *ppp* *ppp*

(tocar com a ponta dos dedos)

mf *ppp*

43

ppp

46

Fl. C.

ppp

S

mp *pp* *mp* *ppp* *pp* *p* *ppp*

in out in in out out

Ye hua ya Ye hua ya

Pno.

pp *pp*

Vc.

8^{va} *pp*

legno battuto saltando

pp *pp*

50

Fl. C.

mf *ff* *pp*

più agudo possibile

S

f *p*

Pno.

Tocar estes dois grupos de notas no teclado.
Pedal de ressonância aberto. Som "embolado".

pp

Vc.

f *p*

15^{ma}

pp

10

54

Fl. C.

sfz *p*

54

S

p *mf* fry *ppp*

Mi tec - pa on qui - za

54

Pno.

batida com a palma na região indicada

trêmolo com a palma das mãos

pp *mp*

54

Vc.

pp *f* Glissando

57

Fl. C.

pp *ppp*

57

S

f *ppp*

a

57

Pno.

mf *mp* *f*

* = tirar pedal de ressonância

57

Vc.

f *mp* *f* *ff* Glissando

sopro intermitente 11

Fl. C. *mf*

S *f* *mp* *f* *Glissando*

Pno. *f* *mp* cluster teclas pretas e brancas *ff* esfregar a corda com um pano umedecido em álcool

Vc. *Glissando* *p* *pp* *p* *ff* *Glissando*

Fl. C. *mp* *pp* *sffz* *pp*

S *mf* (agitado) *pp* in tla-tic pac in tla-tic pac a

Pno. *f*

Vc. *f* *ppp* *ppp* *Gliss*

12

69

Fl. C.

mf

f

69

S

mf

p

rr

69

Pno.

Esfregar as cordas com as mãos na região indicada

(sfforzandi ad libitum)

ff

69

Vc.

f

Glissando

mp

74

Fl. C.

ff

6

6

74

S

f

p

mf

rr

a

74

Pno.

f

74

Vc.

Glissando

ff

ff

f

Glissando

14

As falas da flauta são feitas na boca do instrumento
sotto voce

Fl. C. 85 *pppp* *pp* Mi-tec-pa

S 85 *pppp* ni...

Pno. 85 *pppp* *pp* Mi-tec-pa
As falas do piano são feitas procurando
a ressonância da caixa harmônica.

Vc. 85 *pppp* *pp* Mi-tec-pa

Fl. C. 89 *sffz* *pp* on qui - za

S 89 *p* *f* *p* a a

Pno. 89 *sffz* *ff* on qui - za

Vc. 89 *sffz* *ppp* on qui - za *Gliss.*

92 *p* *mf* *sffz* *pp*

Fl. C.

92 *p* *ff* *p* *sffz* *pp*

S

a

92

Pno.

92 *sffz* *p*

Vc.

96 3 *ppp* in cui-ca-xo-chi - tl *mp*

Fl. C.

96 3 *ppp* in cui-ca-xo-chi - tl *p* in

S

96 3 *ppp* in cui-ca-xo-chi - tl *p* *mp*

Pno.

96 *pp* (ricochet legno batutto) *mp*

Vc.

ppp in cui-ca-xo-chi - tl *pp* *mp*

2.2.2. *Como foi seu dia hoje?*⁹²

Como foi seu dia hoje? é composta para trio de flautas doce soprano. A escolha dos instrumentos, com uma mesma tessitura, tem por objetivo recriar uma trama sonora do meio ambiente através do uso de uma característica compositiva de certas peças polifônicas medievais que, por causa de apresentarem a mesma tessitura nas partes dos cantores, geram um efeito singular: não é possível (para quem ouve) individualizar com facilidade a melodia executada por cada um deles. A flauta doce, por outro lado, é um instrumento que toco desde a infância e com o qual experimento reproduzir cantos de aves. Estes dois princípios (a textura medieval e o exercício de prática instrumental mimética) foram empregados nesta peça para recriar musicalmente uma trama sonora produzida por “cantos” de pássaros em certas árvores nos fins de tarde.

O fenômeno, que despertou minha curiosidade por primeira vez no bairro de Sarandi, na cidade de Porto Alegre, caracteriza-se por uma superposição caótica dos “cantos”. Ao ouvi-lo imagino que os pássaros “conversam”, com ansiedade, querendo relatar para seus companheiros os acontecimentos do dia, em uma situação comparável a um *happy hour*. A textura percebida, então, suscita uma “antropomorfização” de uma atividade animal. O título da peça deriva desta ideia, que serve, assim mesmo, para comentar às relações humanas. Quer dizer: remete a situações de comunicação entre pessoas relacionadas afetivamente em que os indivíduos desejam contar para o outro o que sentem, mas parecem não ter muita paciência para ouvir o que o outro tem para falar.

A observação atenta deste fenômeno ambiental, repetidas vezes após a primeira ocorrência, me fez constatar que é produzido pela superposição de cantos de pássaros de uma determinada espécie: *passer domesticus*, popularmente conhecido como *pardal*. Outras espécies, como a *caturrita*, realizam texturas semelhantes, mas de efeito sonoro diferente. Os *pardais* emitem sons como em uma textura fechada, sempre plena de sons, sem oferecer um mínimo instante de silêncio. O som é contínuo e extremamente dinâmico.

⁹² Faixa 2 do CD. Ver ficha técnica nos anexos.

Há, nesta composição, a intenção explícita de isolar um foco sonoro do seu contexto global. A peça ignora qualquer outra informação oferecida pela paisagem sonora para concentrar sua atenção na textura típica que é objeto de recriação pelo meio instrumental.

Apesar de identificar a espécie que realiza o fenômeno, a composição não propõe uma mimesis do “canto” do pardal. O que interessou, para fins musicais, não foi o canto individual desta ave, mas a trama sonora produzida por bandos desta espécie, que foi alvo de reconstrução musical, na composição, por meio de materiais motivicos originados da ideia de reconhecer, nas experiências de escuta, *características de organização sonora*⁹³ em “cantos” de pássaros de diversas espécies. A decisão de não trabalhar a trama *internamente* com mimesis de “cantos” de pardais se deve à limitação do “canto” desta ave, que não oferece, aparentemente, possibilidades para o tratamento *interno* das partes instrumentais: o “canto” se resume a “gritos”, com pouca variedade de alturas e intensidades em ataques isolados e gorjeios simples. O ataque apresenta uma mistura entre som e ruído e as mudanças de alturas parecem produzidas por uma diferença na intensidade do sopro que acaba gerando, aparentemente, um harmônico diferente da mesma nota a cada impulso.

Para conseguir a trama reconhecida na escuta dos “cantos” dos pardais, concebi, desde o início do processo, que a peça a ser composta seria uma peça virtuosística, com alusão a “cantos” de pássaros em geral. Durante um bom tempo antes de sua concepção, me dediquei a ouvir sons emitidos por pássaros de forma presencial, tentando reconhecer o exemplar da espécie que os produzia, comparando as gravações realizadas em minhas pesquisas a áudios disponíveis na internet.⁹⁴ Por meio deste recurso, fui me familiarizando com os cantos de diversas aves que despertavam minha curiosidade, aprendendo a reconhecê-los nos meus estudos de campo. Sem este auxílio eu não teria reconhecido a proximidade de uma ave rara, difícil de ser localizada em âmbitos urbanos, no áudio da gravação de uma

⁹³ Isto é, a “interpretação”, como material musical, das formas de organização dos sons (gritos, pequenas frases melódicas) que os pássaros emitem para se comunicar.

⁹⁴ Principalmente através do site: <www.wikiaves.com.br>. Este site reúne informações sobre as espécies: mapas de ocorrências, costumes, período de reprodução, hábitos alimentares, métodos de construção dos ninhos, mas, sobretudo, bancos de fotos e sons.

paisagem sonora que motivou outra peça deste portfólio, *A espera silente*.⁹⁵ Ouvindo o áudio, aplicando um *plug-in* de compressão dinâmica para trazer a tona sons que passariam despercebidos, reconheci surpreso o canto da mãe-da-lua⁹⁶, uma ave da família das corujas, de aspecto singular e que apresenta um canto que me transmite uma expressão de deboche: uma sequência de quatro a sete notas descendentes atacadas sempre com um glissando ascendente, dentro de uma escala hexatônica imprecisa.

Nos dias seguintes à gravação, a partir do reconhecimento do canto no áudio, constatei que a mãe-da-lua encontrava-se a poucos metros da casa onde eu morava. Tentei estabelecer uma comunicação: ao escutar o canto, o imitei com a quena, cobrindo os silêncios que a mãe-da-lua deixava entre uma intervenção e outra. Dois dias após a tentativa deste diálogo, a ave partiu.

A peça surge, então, dessa relação prática de escuta e reprodução dos “cantos” das aves a partir de dois instrumentos que toco: a quena e a flauta doce. Sem esta relação de aprendizado em contato com a natureza (e suas implicações emocionais) o trabalho teria provavelmente características diferentes. O livro *Silence* (1973), coletânea de textos de John Cage, apresenta um texto escrito pelo compositor em que estabelece um diálogo com textos de Eric Satie. Uma das frases do compositor francês chamou particularmente a minha atenção pelo seu senso de humor:

Nós não podemos duvidar de que os animais amam e praticam música. Isso é evidente. Mas parece que seu sistema musical difere dos nossos. É outra Escola. ...Nós não estamos familiarizados com seus trabalhos didáticos. Talvez eles não tenham nenhum.⁹⁷

⁹⁵ A paisagem sonora em questão é o Morro da Lagoa (Florianópolis), um lugar relativamente urbanizado, mas que preserva áreas grandes de mata.

⁹⁶ Espécie *Nyctibius griseus*.

⁹⁷ Tradução minha. No original: “We cannot doubt that animals both love and practice music. That is evident. But it seems their musical system differs from ours. It is another school. ...We are not familiar with their didactic works. Perhaps they don’t have any.” (Cage, 1973, p. 77).

Evidentemente, Satie ironiza a rigidez ideológica da música do seu tempo. Cage, por outro lado, faz uma homenagem a um autor que abriu portas à experimentação musical. *Como foi seu dia hoje?*, partindo desta ideologia da música experimental, atendeu a possibilidade de eu empregar os “procedimentos musicais” dos pássaros para procurar novas alternativas à composição. A experiência de tentar um “diálogo” sonoro com a mãe-da-lua teve um antecedente. Em 2010, gravei um improviso de flauta doce, em que tentei desenvolver estes procedimentos de organização sonora dos pássaros, que foi processado com *plug-ins* e intitulado *Ensaio para pássaros*. Isto é, foi concebido poeticamente, como um ensaio (um estudo) para aprender a tocar a flauta como “cantam” os pássaros.

Estas experiências de improvisos, escutas, diálogos em ambientes naturais, me levaram a “interpretar” alguns procedimentos comuns a diversas espécies, que foram empregados livremente na composição da peça:

- 1) Certos pássaros realizam algo que se assemelha a um *loop*, uma frase curta, imprecisa, seguida de silêncio, que é repetida inúmeras vezes acrescentando e omitindo notas. Esse comportamento pode ser observado no sabiá-laranjeira, mãe-da-lua, fim-fim, bem-te-vi etc.
- 2) Os “cantos” dos pássaros apresentam uma tendência “cadencial”. Eles parecem “pontuar” certas situações através dessas frases curtas (ou notas soltas) que apresentam uma direcionalidade e têm um encerramento “marcado”, “sublinhado”.
- 3) Estabelecem relações sonoras a partir de padrões rítmicos definidos, feitos de “ação” e “silêncio” (talvez à espera de uma “resposta”) ou através da superposição de eventos (pardais e caturritas) ou um gesto “coordenado” (o gesto em “*duetto*” do casal de João-de-Barro, por exemplo).
- 4) Repetem notas em crescendo, alterando o timbre e, às vezes, a afinação microtonalmente.

Como foi seu dia hoje, desta maneira, foi construída, nas suas relações internas nestes princípios gerais. A peça foi composta linearmente, sem um planejamento compositivo. Fui procurando entrelaçar, à medida que avançava a composição, diversas ações musicais com capacidade de criar identidade sonora interna na composição, que por sua vez tivessem também a capacidade de evocar os procedimentos sonoros dos pássaros acima descritos. Não houve intenção de imitar o “canto” de nenhum pássaro específico, mas as formas de organização sonora reconhecidas no estudo. Decidi por outro lado me limitar ao uso de sons puros: evitei explicitamente o uso de técnicas expandidas e qualquer alteração dinâmica.⁹⁸

A seguir enumero alguns motivos recorrentes, manipulados continuamente a partir dos princípios observados na escuta de “cantos” de pássaros:

Ação 1⁹⁹: Repetição de intervalos de terça ou quarta, com final em *staccato*, seguido ou não de repetição de notas em *staccato*.



Ação 2: Figurações escalares cromáticas curtas, ascendentes ou descendentes, seguidas ou não de notas em *staccato*.



⁹⁸ É importante observar que o instrumento escolhido (a flauta doce) altera sua afinação ao se produzir alterações de dinâmica.

⁹⁹ Emprego o termo “ação” para englobar numa única terminologia diferentes procedimentos que configuram uma célula mínima de organização musical (dentro do processo de composição) e que poderiam ser classificados como motivos, gestos musicais, ornamentos. Em outras composições do portfólio o termo é aplicado também para fazer referência a uma técnica expandida.

Ação 3: Figurações escalares diatônicas curtas, ascendentes ou descendentes, geralmente com fim em *staccato*.



Ação 4: Repetição de nota aguda em *staccato* intercalando salto ascendente ligado com fim em *staccato* (às vezes emprega-se só este último gesto).



Ação 5: Trinados.



Ação 6: Trêmolos.



Ação 7: Repetição de uma altura só, podendo acontecer mudanças de dinâmica, articulação e acentuação. Em alguns casos ocorrem mudanças de afinação microtonalmente.



Sobre estes materiais musicais derivados do estudo de “cantos” foi construída a textura, que pretendia emular uma situação de simultaneidade percebida como uma confluência “caótica” de sons. Foram surgindo intuitivamente pontos “cadenciais” (1º tempo do c. 3, por exemplo):

Figura 16: Simultaneidade rítmica de efeito cadencial em *Como foi seu dia hoje?*

The image shows a musical score for three flutes, labeled Fl. 1, Fl. 2, and Fl. 3. Fl. 1 and Fl. 3 have circled triplets of eighth notes, while Fl. 2 has a quintuplet of eighth notes. The patterns are aligned to create a cadential effect.

polirritmias (c. 24):

Figura 17: Exemplo de polirritmia em *Como foi seu dia hoje?*

The image shows a musical score for three flutes, labeled Fl. 1, Fl. 2, and Fl. 3. Fl. 1 has a wavy line indicating a sustained note. Fl. 2 and Fl. 3 have complex rhythmic patterns with triplets and quintuplets. The score is marked with a wavy line and a '24' measure number.

pontos de justaposição de diversos gestos (c. 8)

Figura 18: Superposição de gestos de caráter diverso em *Como foi seu dia hoje?*



e pontos em que convergiam gestos similares (c. 13).

Figura 19: Convergência de gestos similares em *Como foi seu dia hoje?*



As alturas foram trabalhadas a partir da audição, pelo retorno permanente que o *software* de edição de partituras oferece. Houve uma predileção por relações intervalares geralmente associadas a “tensão” (2m, 2M, 7M) para criar uma

sensação de conflito e agitação. Dentro desse contexto, interpolei alguns momentos em que predominam sonoridades geralmente associadas a “suavidade” (c. 29).

O final foi estabelecido a partir de uma ação “programática”: a batida em conjunto realizada pelos 3 intérpretes no último tempo do compasso 52 representa uma pessoa irritada que faz um barulho para assustar os pássaros: estes “fogem” no gesto final (c. 53-55).

Finalmente decidi incluir a sugestão já referida de tocar a peça em um local acima do público para evocar a situação espacial que é percebida no fenômeno do mundo real.

Análise motívica e formal

Apesar de ter sido concebida em uma forma contínua, sem definir previamente nenhum tipo de divisão em seções, a escuta de *Como foi seu dia hoje?* tende a sugerir em seu ouvinte variações internas de caráter que permitem reconhecer momentos contrastantes e a influência das ações musicais na criação de identidades temáticas.¹⁰⁰ Dentro da textura polifônica, que entrelaça ações musicais de caráter expressivo diferente, podem se reconhecer comportamentos que ativam a memória em relação a momentos anteriores. Empregarei para a nossa discussão o catálogo de ações apresentado nas p. 91 e 92.

Como procedimento analítico de investigação da forma da composição, estabelecerei a princípio uma divisão estrutural em seções, derivada daquelas variações de afeto sugeridas pela escuta. Percebemos, na escuta global da composição, que a combinação do repertório de ações musicais catalogadas produzem 3 configurações sonoras com capacidade de criar uma identidade temática ou expressiva: a) a junção da ação 1 com outra parte que executa notas repetidas em staccato, b) a superposição da ação 3 em mais de uma parte e c) a

¹⁰⁰ O termo *identidade* é empregado neste contexto para catalogar materiais musicais que (na audição analítica proposta) se destacam na trama contrapontística conferindo um caráter específico a um determinado trecho e ativando a memória em relação a um trecho anterior.

superposição de trinados (ação 5). Denominarei estas configurações de identidade a, identidade b e identidade c, respectivamente.

Identidade a: superposição da ação 1 com notas em staccato.



Identidade b: superposição da ação 3 em duas ou três partes.



Identidade c: superposição de trinados.



A partir do caráter expressivo que se percebe nestas 3 identidades, proponho como **Parte A**, a seção compreendida entre os compassos 1 e 11, em que predomina a identidade a. As aparições deste gesto, que se destacam perceptivelmente na trama, acontecem nos compassos 1 (iniciando a ação 1 no fá # grave da 1ª flauta), 5 (mi agudo inicial da 1ª flauta) e no compasso 10 (dó sobreagudo da 3ª flauta). Vemos, portanto, que há uma proporção regular nas aparições da ação. Os dois compassos finais desta seção podem ser considerados uma transição: há um movimento melódico ascendente que prepara a entrada da **Parte B** (c. 12).

A segunda seção (**Parte B**), compreendida entre os c. 12 e 14, tem um caráter contrastante, em que se destaca a ação 3 (em *loops*) interrompida por pausas de diferentes durações. Cada uma das flautas, por outro lado, preenche, um região específica da escala, descendo em intervalos de segunda descendente no c. 13. Dos compassos 15 ao 18 há uma transição que prepara a recapitulação da **Parte A**.

Entre os compassos 19 e 28 há uma reapresentação daquela identidade expressiva do início, embora combinada com maior diversidade de materiais, derivando em um caráter mais agitado que o do início (até o c. 25). A partir do c. 26 estabelece-se parcialmente uma sensação de repouso, através de configurações rítmicas mais regulares. Os compassos 29 e 30 (construídos sobre a identidade b) têm função de transição para a próxima seção.

A identidade *c* (trinados) domina a seção compreendida entre os c. 31 e 36 que pode ser nomeada de **Parte C**. Entre os compassos 37 e 52 há uma nova seção que combina diferentes identidades (com predomínio de uso do registro grave nos compassos 37 ao 40) em que há variações contínuas de dinâmica e caráter até uma queda final a partir do compasso 47.

O final, iniciado com a referida ação “programática” do compasso 52 (batida de palma no corpo e de pés no chão), repete um fragmento da **Parte B**.

Esta breve análise da peça, feita pela combinação da observação da partitura com a escuta do áudio é um tipo de interpretação possível da peça. Outros caminhos de análise seriam possíveis, observando a periodicidade de eventos, as combinações entre as ações. Preferi, particularmente, me debruçar sobre os aspectos expressivos que a escuta me sugeriu, destacando, sobretudo, o aspecto discursivo.

Como foi seu dia hoje?

para trio de flautas doce soprano

Marcelo Villena

Curitiba (2012)

Sobre a composição

A composição de *Como foi seu dia hoje?* foi motivada por um fenômeno observado em diversas ocasiões: uma trama sonora densa criada pela simultaneidade de “cantos” de bandos de pardais (espécie *passer domesticus*) nos finais de tarde nas copas das árvores. O fenômeno foi observado por primeira vez no bairro Sarandi, em Porto Alegre. Quando escuto esta sonoridade penso que eles “conversam” que nem humanos: todos falam ao mesmo tempo e ninguém se ouve...

Para reproduzir a forma de recepção do fenômeno ambiental sugiro que os instrumentistas se posicionem (dentro das possibilidades da sala de concerto) em algum local *acima* o público.

Como foi seu dia hoje?

Marcelo Villena

$\text{♩} = 95$

Flauta 1

Flauta 2

Flauta 3

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

2

7

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

9

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

12

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

13

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

This system contains measures 13 and 14. Flute 1 (Fl. 1) has a melodic line with triplets of eighth notes and accents. Flute 2 (Fl. 2) plays a continuous eighth-note triplet pattern with accents. Flute 3 (Fl. 3) plays a similar eighth-note triplet pattern with accents. The key signature has one sharp (F#).

14

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

This system contains measures 14 and 15. Flute 1 (Fl. 1) continues with triplets and accents. Flute 2 (Fl. 2) continues with eighth-note triplets and accents. Flute 3 (Fl. 3) continues with eighth-note triplets and accents. The key signature has one sharp (F#).

15

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

This system contains measures 15 and 16. Flute 1 (Fl. 1) has a melodic line with accents and a slur. Flute 2 (Fl. 2) has a melodic line with triplets, accents, and a key signature change to one flat (Bb) in measure 16. Flute 3 (Fl. 3) has a melodic line with accents. The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb) at the start of measure 16.

4

17

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

This system contains measures 17, 18, and 19. Flute 1 (Fl. 1) starts with a grace note and a triplet of eighth notes, followed by a half note and a quarter note. Flute 2 (Fl. 2) plays a continuous eighth-note triplet. Flute 3 (Fl. 3) plays a half note followed by a quarter note. Measure 19 features a triplet of eighth notes in Fl. 1 and Fl. 2.

20

3

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

This system contains measures 20 and 21. Flute 1 (Fl. 1) has a triplet of eighth notes in measure 20. Flute 2 (Fl. 2) has a grace note and a half note in measure 21. Flute 3 (Fl. 3) has a grace note and a half note in measure 21. Measure 21 features a triplet of eighth notes in Fl. 3.

22

5

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

This system contains measures 22 and 23. Flute 1 (Fl. 1) has a quintuplet of eighth notes in measure 22. Flute 2 (Fl. 2) has a quintuplet of eighth notes in measure 23. Flute 3 (Fl. 3) has a triplet of eighth notes in measure 22. Measure 23 features a triplet of eighth notes in Fl. 3.

24

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

27

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

(b)

29

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

The musical score is written for three flutes (Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3) across three systems. The first system begins at measure 24, the second at measure 27, and the third at measure 29. Each system contains three staves. Fl. 1 and Fl. 2 are in treble clef, while Fl. 3 is in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/8. The score includes various musical notations such as treble clefs, key signatures, time signatures, and specific performance instructions like 'tr' (trill) and 'p' (piano). The first system starts at measure 24, the second at measure 27, and the third at measure 29. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

6

38

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

This system contains measures 38, 39, and 40. Flute 1 (Fl. 1) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a trill in measure 38, followed by a series of eighth and sixteenth notes. A wavy line above the staff in measure 40 indicates a trill. Flute 2 (Fl. 2) has a treble clef and a key signature of one sharp. It features several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) in measures 38, 39, and 40. Flute 3 (Fl. 3) has a treble clef and a key signature of one sharp. It also includes triplet markings in measures 39 and 40.

41

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

This system contains measures 41 and 42. Flute 1 (Fl. 1) has a treble clef and a key signature of one sharp. It features a quintuplet (marked with a '5' over a bracket) in measure 41 and a triplet (marked with a '3' over a bracket) in measure 42. Flute 2 (Fl. 2) has a treble clef and a key signature of one sharp. It includes triplet markings in measure 41 and a series of eighth notes with accents in measure 42. Flute 3 (Fl. 3) has a treble clef and a key signature of one sharp. It includes a triplet marking in measure 41 and eighth notes with accents in measure 42.

43

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

This system contains measures 43 and 44. Flute 1 (Fl. 1) has a treble clef and a key signature of one sharp. It begins with a trill in measure 43, followed by eighth notes. A wavy line above the staff in measure 44 indicates a trill. Flute 2 (Fl. 2) has a treble clef and a key signature of one sharp. It includes triplet markings in measure 43 and eighth notes with a triplet in measure 44. Flute 3 (Fl. 3) has a treble clef and a key signature of one sharp. It features eighth notes with accents in measure 43 and a triplet of eighth notes in measure 44, which is marked with a forte dynamic (*sfz*). A long horizontal line is drawn below the Flute 3 staff in measure 43.

8

47

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

49

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

52

52

Fl. 1 *fff* bater com a mão na perna

Fl. 2 *fff* bater com o pé no chão

Fl. 3 *fff* bater com o pé no chão

54

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

55

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

2.2.3. A espera silente¹⁰¹

A espera silente é uma *proposta para performance* para conjunto de instrumentos e vozes: soprano, barítono, flauta, violino, 2 violões e violoncelo. O trabalho é concebido em um formato que pode ser adaptado a diferentes conjuntos instrumentais, permitindo a inclusão de novas ideias, deixando em aberto a possibilidade de se imaginar diferentes versões. A primeira versão, objeto de discussão neste trabalho, foi concebida e estreada no segundo semestre de 2011. A ideia da proposta surgiu a partir de discussões da disciplina Seminário Avançado de Composição II, ministrada pelo professor Daniel Quaranta. Duas temáticas abordadas em aula contribuíram para a criação: a Tradução Intersemiótica (TI) e as discussões sobre interfaces entre linguagens artísticas.¹⁰²

A ideia de compreender meu trabalho de pesquisa como TI requer uma reflexão inicial. Na definição de Jakobson (apud Plaza, 1987), a tradução intersemiótica “consiste na interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”, ou “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”. Um olhar inicial pareceria indicar que esta não seria a situação específica que estamos avaliando. O ponto de partida aqui não é um sistema de signos, mas sinais sonoros que confluem num dado espaço acústico por acaso. Porém, duas reflexões são necessárias: 1) os sinais sonoros não significam absolutamente nada na ausência de um ouvinte que os “interprete”, isto é, o ouvinte, na sua escuta, confere um significado a esses sons dentro de um sistema de signos aprendido; 2) muitos dos sons presentes numa paisagem sonora são emitidos com a função de comunicar algo, tanto os sons emitidos por humanos, quanto os emitidos por animais. Deduzimos disto que o exercício de escuta de uma paisagem sonora já é um processo de criação de uma “obra”, uma obra “interpretada” por um ouvinte que pensa em signos a partir dos sinais acústicos recebidos. Este “obra” criada internamente pela capacidade *interpretativa* do ouvinte é a obra a ser traduzida.

¹⁰¹ Faixa 3 do CD. Ver ficha técnica nos anexos.

¹⁰² Estas discussões que surgiram durante as aulas estimularam um novo olhar sob minha pesquisa, apontando novas soluções para a tarefa de compor peças para instrumentos acústicos a partir da audição de paisagens sonoras.

A ideia da tradução, por outro lado, surgiu na minha pesquisa dias antes do início do seminário ao deparar com o texto de Walter Benjamin *A tarefa do tradutor*, onde é exposta a ideia de que, para expressar um conteúdo inscrito em um meio (uma linguagem) através de outro meio é necessário interpretar a “essência” do que deve ser traduzido para encontrar no novo meio os recursos apropriados para comunicar a ideia. Cada meio tem suas capacidades de “comunicabilidade” e o tradutor deve estar atento para fazer as adaptações necessárias, no novo meio, para conseguir transmitir a “mensagem” de maneira adequada. A pergunta que surgiu, em relação à composição a ser realizada foi: qual a “forma” apropriada para evocar as sensações que eu sentia nesse ambiente sonoro por meio de um conjunto instrumental?

A tradução do espaço sonoro a partir da memória.

O primeiro ponto a ser avaliado na análise do processo criativo é o tipo de percepção que tive da paisagem sonora motivadora da composição, que “imagem” eu internalizei dela. *A espera silente* foi composta a partir da audição de gravações feitas numa casa de madeira no Morro da Lagoa (Florianópolis, SC) rodeada pela mata. Os sons presentes no ambiente eram predominantemente naturais: cantos de pássaros, grilos, cigarras, cachorros, sapos e vento. O som do trânsito dos carros que passavam pela rodovia chegava como um sutil murmúrio de fundo. Os sons produzidos por humanos que mais se destacavam na paisagem eram os dos moradores da casa: vozes, barulhos de portas, batidas de painéis, liquidificadora. Todos estes sons foram catalogados a partir da escuta de gravações feitas no local.

A característica principal dessa paisagem sonora era sua dimensão “circular”, espacial. Eu me sentia rodeado por sons naturais de extrema beleza, que me transmitiam um estado de paz, de quietude. O canto dos grilos dava ao ambiente uma sensação permanente de “pulsação” rítmica. Decidi traduzir essas sensações através de uma estratégia de *performance*: o primeiro aspecto a ser definido na peça foi a espacialidade. Cada instrumento do conjunto foi disposto em um lugar específico da sala de concerto. A ideia motriz foi compartilhar com o ouvinte a sensação de estar rodeado por sons, ideia que faz a composição se aproximar do

contexto artístico das instalações sonoras. Dois fatores a meu ver a afastam da típica peça de concerto. Primeiro: os estímulos sonoros chegam ao ouvinte de todos os cantos da sala. Segundo: a sensação que procurava transmitir era um ambiente sonoro, não um desenrolar de eventos. Se a construção que imaginava fosse derivar em uma “peça de concerto”, esta, na minha concepção, estaria vinculada à definição de Jonathan Kramer de “temporalidade não linear”. Vejamos a definição:

O tempo não linear não é “processual” [não implica um processo]. É a determinação de certas características de música de acordo com implicações que surgem de princípios ou tendências que governam uma peça inteira ou uma seção.¹⁰³

Isto é, não há um “processo” que transforma os materiais originais, que os faça “evoluir” a uma nova situação. Não há uma relação de causa-efeito, mas a *permanência* de uma tendência de comportamento desses materiais. Este tipo de temporalidade pode ser vinculada a um estado meditativo. Além disso, a intenção desta construção é compartilhar com o público uma *consciência de espaço*, estimular o público a centrar sua atenção no som dos instrumentos ressoando na sala e, pelo fato de ter predominantemente sons de baixo volume e momentos de silêncio, permitir a percepção da paisagem sonora do ambiente em que a *performance* é realizada. Essa concepção plástica do som (como forma de vivência do espaço) é mais própria das instalações sonoras do que de uma “peça musical”.¹⁰⁴

¹⁰³ No original: “Nonlinearity [...] is non processive. It is the determination of some characteristic(s) of music in accordance with implications that arise from principles or tendencies governing an entire piece or section.” (KRAMER, 1988, p. 20).

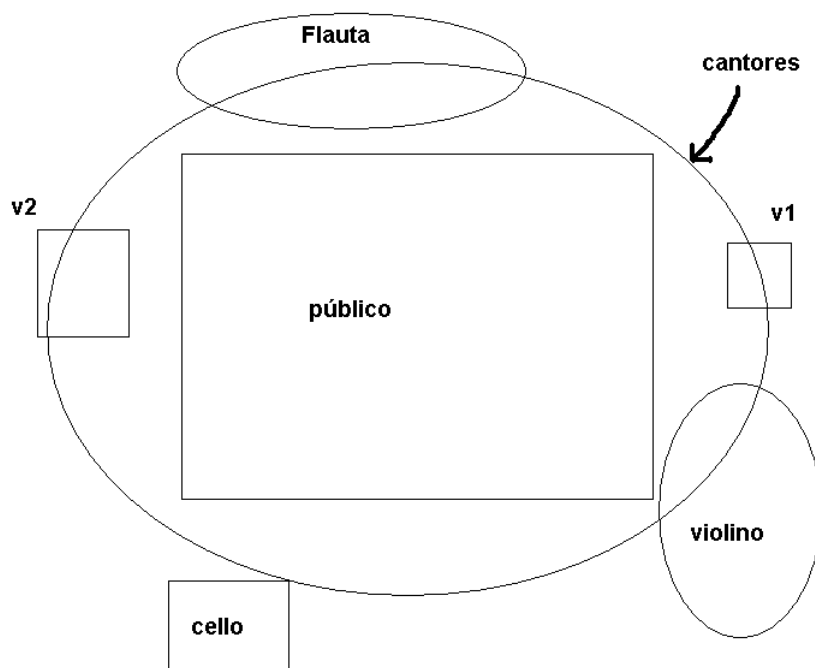
¹⁰⁴ Como foi apontado na seção 2.1 (*Da escuta ao pré-planejamento compositivo*), esta concepção original de tempo não-linear parece conviver nesta composição com um aspecto linear, uma curva de dinâmica que rege a sequência pré-determinada de seções, objeto de trabalho nos ensaios. A *performance* mistura essas duas tendências: por um lado ela aponta para a fruição dos sons no ambiente (estimulando uma atitude meditativa) e pelo outro tem-se o fato dela acontecer em um tempo determinado, o que faz com que a estratégia linear da curva de dinâmica torne-se a estratégia performática mais adequada.

A tradução de sonoridades ambientais por meio de ações instrumentais.¹⁰⁵

Se por um lado, a disposição dos instrumentos no espaço performático foi uma estratégia relacionada à capacidade de “comunicabilidade” tradutora entre dois meios apontada por Benjamin (músicos tocando numa sala de concertos ou numa sala de exposições para traduzir as sonoridades percebidas no ambiente original), por outro, era necessário estabelecer ações musicais que representassem os eventos sonoros reconhecidos na escuta da paisagem. Após traçar um mapa do entorno, com a localização dos sons que reconheci nos áudios, pensei no instrumento que seria apto à tarefa de representar esse som, decidindo a disposição dos instrumentistas na sala. O violoncelo e os violões permaneceram em pontos fixos. Para a flauta e o violino foram estabelecidas áreas específicas onde poderiam se movimentar. Para os cantores foi dada liberdade de movimentação circular em torno do público.

¹⁰⁵ O termo “ação instrumental” é empregado para mencionar diversos tipos de materiais musicais (motivos, ornamentos, técnicas expandidas) que configuram uma célula unitária de construção de ideias musicais dentro do processo compositivo. O termo ação remete a ideia de que estes materiais foram concebidos não só por suas características sonoras, mas também pela carga expressiva na *performance* ao vivo. Uma técnica expandida baseada na fricção de um objeto sobre o corpo de um instrumento permite referenciar uma situação similar observada na paisagem sonora não só pelo som, mas também pela informação visual que é transmitida ao público no momento da “ação”. Entendo “ação”, portanto como um termo que unifica essa ideia de célula mínima musical com a ideia de ação cênica do músico no palco.

Figura 20: Disposição dos instrumentistas para a interpretação de *A espera silenciosa*.



Foram então distribuídos os eventos sonoros¹⁰⁶ no conjunto instrumental:

Violões: fundo contínuo “pulsante” dos grilos/sons de trânsito/sons provenientes do interior da casa.

Flauta: cantos de pássaros/sapos/grilos/vento.

Violino: pássaros/grilos/bambu balançado pelo vento/sapos.

Violoncelo: porta abrindo (ou fechando) e batendo/bambu balançado pelo vento/vozes dos moradores/eco do trânsito/sons do interior da casa (panelas batendo, liquidificadora etc.).

Cantores: sons feitos pelos cachorros (uivos e respirações)/assobio do vento/vozes de pessoas transitando no pátio.

¹⁰⁶ Por evento sonoro me refiro a toda e qualquer sonoridade ambiental que transmite uma informação sobre o entorno: som de chuva, latidos de cachorros, som de um objeto batendo, buzinas de carros, som de ondas na praia.

A partir desta associação de um instrumento a um evento sonoro, foram estabelecidas ações instrumentais que apresentassem uma semelhança com o som original, que traduzissem para o meio instrumental os aspectos primordiais da sonoridade reconhecida na paisagem. Procurei similitudes pela capacidade que tais ações instrumentais tinham de evocar o som representado, pelo tipo de ataque, pela atitude implícita no gesto do instrumentista, que poderia evocar a lembrança das minhas percepções sensoriais do entorno.

Quadro 5: Exemplos de mimesis em *A espera silenciosa*.

Instrumento	Ação instrumental	Som real representado
Flauta	Sons “eólicos”	Assobio do vento
Violino	Tocar com o arco atrás do cavalete	Coachos de sapos
Violoncelo	Gesto composto: tocar com o arco atrás do cavalete (passando por todas as cordas) seguido de batida na caixa harmônica.	Porta abrindo (rangendo) e batendo.
Vozes	Assobiar enquanto entoa uma nota grave, mudando levemente as alturas das duas ações.	Som do vento.
Violões	Harmônicos agudos em tempos e afinações diferentes.	Canto dos grilos.

A escolha de uma *performance* tradutora

O termo *performance* nas artes é usado para se referir a “ações” artísticas¹⁰⁷ de diversas naturezas e objetivos. A ideia de “ação” realizada sobre a base de algum princípio conceitual foi discutida em aula e abordada em algumas leituras sobre artes visuais,¹⁰⁸ convidando-me a olhar a concepção da peça a ser composta por essa lente. Depois de tudo, parecia o meio mais apropriado para resolver a pergunta que formulamos no início, a partir das reflexões de W. Benjamin sobre a tarefa do tradutor: “qual a ‘forma’ apropriada para evocar as sensações que eu sentia nesse ambiente sonoro por meio de um conjunto instrumental”?

Após algumas tentativas de compor em um formato convencional (isto é, uma partitura que apresentasse uma sequência encadeada de eventos), surgiu a ideia de imitar não uma sequência de eventos presente em um áudio ou inventar uma sequência a partir da descoberta de padrões de comportamento, mas imitar a “forma de operação” da paisagem,¹⁰⁹ isto é, observar o procedimento pelo qual os sons de um entorno se apresentam a nosso ouvido combinados daquela maneira específica.¹¹⁰

Os instrumentistas recebem uma parte em que têm uma série de ações instrumentais a realizar divididas em 6 seções. Isto é, para cada seção os instrumentistas têm um catálogo de ações possíveis. A sequência das seções é pré-determinada, mas a ordem e o espaço de silêncio entre as “ações” disponíveis em cada seção são indeterminados: o intérprete é quem decide essas questões no momento da *performance*. Bastava somente decidir uma forma de indicar as mudanças entre as seções.

A solução veio de *Music for 18 musicians* de Steve Reich, onde as mudanças entre seções são indicadas por uma frase do vibrafone. Em *A espera*

¹⁰⁷ Uma *performance* pode ser definida como uma atividade artística que é realizada em algum espaço (real ou virtual) a partir de algum conceito pré-definido.

¹⁰⁸ Os livros de BOURRIAUD (2009) e LADDAGA (2010) incluídos na bibliografia.

¹⁰⁹ Como já foi dito esta ideia é retirada de escritos de John Cage e Murray Schafer.

¹¹⁰ Para entender como concebi esse procedimento vale a pena mencionar a explicação que dei para os intérpretes: “um animal não tem um determinado tempo no compasso para atacar sua nota. Ele canta quando quer. Não precisa de um regente, mas seu ouvido está atento aos sons que o rodeiam.”

silente foi decidido que a mudança de seção seria feita pela ação do violoncelo mencionada na tabela acima: tocar com o arco atrás do cavalete (passando por todas as cordas) seguido por uma batida na caixa harmônica. Essa ação, como foi mencionado, é uma mimesis do som de uma porta rangendo e batendo: uma alusão humorística a um *clichê* da *soundscape composition*.¹¹¹

Finalmente, por necessidades expressivas constatadas nos ensaios inventei a figura do declamador que surge repentinamente no meio do público lendo as primeiras frases da *performance Lecture of nothing*, de John Cage. O texto foi incorporado por dois motivos: apontar para o público a existência de “silêncios” atrás dos sons dos instrumentos (a paisagem sonora da sala de concertos) e como homenagem a um autor que ofereceu muitas das ideias presentes no trabalho.

Mímesis tímbricas

Algumas ações miméticas¹¹² de *A espera silente* obedecem a critérios já referidos em *Fluxo intermitente*, a saber: a) sons eólicos na flauta (representação do som do vento), b) glissandos (sons de trânsito) e c) batidas em diversas partes dos instrumentos (batidas de objetos reconhecidas no áudio). Além dessas ações, a peça incorpora um repertório novo de possibilidades:

Violoncelo: 1) gesto de arco passando em todas as cordas atrás do cavalete seguido de batida no centro da caixa harmônica (ação 1, representando o rangido de uma porta abrindo ou fechando e batendo), 2) gesto em *saltatto* sobre uma única nota (ação 7, balançar de um tronco de bambu pela ação do vento), 3)

¹¹¹ Truax (2002) menciona o uso desse som em muitas composições do núcleo da Simon Fraser University, como forma de conectar dois áudios que não permitiriam o entrelaçamento pela técnica do *cross-fade*, por apresentarem frequências de fundo diferentes. Aplicar o *cross-fade* nesses casos deixaria a “costura” da edição à vista. Sendo um som usado pelos compositores como forma de sugerir uma mudança de ambiente, apresenta uma relação com seu uso na *performance* já que assinala neste caso uma mudança de seção.

¹¹² Partindo do conceito de “ação instrumental” apresentado anteriormente, “ação mimética” se refere neste contexto a uma técnica ou “ação” instrumental que pretende referenciar uma sonoridade ambiental.

double pression atrás do cavalete, na corda lá (ação 8, coachar de sapo), 4) *double pression* em nota sustentada (ação 9, som do motor do liquidificador). O gesto do arco passando por todas as cordas atrás do cavalete foi escolhido por apresentar uma aspereza similar ao som de ranger da porta. O gesto em *saltatto* foi incorporado pela atitude de inércia do gesto instrumental, que se relaciona com a indeterminação própria do movimento do bambu à mercê do vento. O *double pression* atrás do cavalete apresentou um impulso similar ao “canto” do sapo. O *double pression* em nota sustentada transmite a característica ruidosa (e a permanência em uma única frequência) do som do motor do liquidificador.

Flauta: 1) repetição *ad libitum* de láb (ação 1, “canto pulsante” do grilo), 2) notas repetidas em trêmolo (ação 4, coachar de sapo), 3) gesto escalar descendente rápido (ação 5, “canto” de pássaro), 4) frase curta composta de 3 *apoggiaturas* e uma figuração escalar cromática rápida (ação 6, “canto” de pássaros), 5) repetição rápida em *staccato* de nota aguda (ação 7, “canto” de pássaros), 6) figuração escalar descendente em andamento lento (ação 8, “canto” da mãe-da-lua). A repetição do láb foi associada ao canto do grilo por reproduzir a frequência deste “canto” reconhecida no áudio e por transmitir o caráter pulsante. Os “cantos” de pássaros seguem a ideia exposta no memorial de *Como foi seu dia hoje?*; não pretendem imitar o “canto” de um pássaro específico, mas uma forma de organização das frases musicais que faça lembrar “cantos” de pássaros em geral. Exceção que deve ser feita a ação 8, que reproduz o mais fielmente possível a frase emitida pela mãe-da-lua.

Violões: 1) repetição “pulsante” de harmônicos (ação 1, “canto” de grilos), 2) acariciar o corpo do instrumento (ação 2, objetos sendo arrastados), 3) tocar atrás do cavalete que separa a cabeça do braço do instrumento (ação 4, sinos de metal mexidos pelo vento) 4) sequencia longa de batidas (ação 6, frutas batendo dentro do liquidificador). A ação 1 foi escolhida pelo caráter pulsante e suave, que transmitia uma sensação semelhante à percebida no entorno, oferecendo a possibilidade de transpor ao conjunto instrumental a percepção do canto dos grilos como um fundo contínuo durante toda a performance.¹¹³ A ação 2 apresenta características

¹¹³ Note-se que essa necessidade de intercalar as ações entre os dois violonistas de maneira que sempre se ouça essa pulsação de fundo é especificada na partitura. Ver: *Partitura geral - Descrição de ações por seção - Seção 1*.

semelhantes ao evento sonoro da paisagem. A ação 4 oferece uma sensação auditiva suave, que reproduz o “conforto” do sino balançado pelo vento. A ação 6 é compreendida na sua relação gestual com a ação 9 do violoncelo. As outras batidas representam batidas de objetos dentro e fora da casa: madeiras, painéis. O glissando na corda, tal qual no violoncelo, representa o som de um carro passando ao fundo.

Violino: 1) *saltatto* (ação 1, bambu balançando pelo vento), 2) harmônicos artificiais agudos (ação 2 e ação 3, sons de insetos), 3) frase curta composta de 3 *apoggiaturas* e figuração escalar descendente (ação 4, “canto” de pássaro), 4) *double pression* na corda, atrás do cavalete (ação 5, cochar de sapos). Em relação a ação 1 e 5 os motivos da escolha são os mesmos que nas ações semelhantes do violoncelo. Os harmônicos reproduzem a altura aproximada e a figuração rítmica dos sons de insetos. A ação 4 convida a um diálogo de pergunta e resposta entre a flauta e o violino, já que a similitude desta ação com a ação 6 da flauta sugere que os dois estão representando um pássaro da mesma espécie. Cabe destacar que as duas ações são colocadas na seção 3.

Vozes: 1) O assobio simultâneo ao canto de uma nota grave (ação 1) é uma técnica básica de *overtone*¹¹⁴. Na *performance*, é vista como uma forma de transmitir a variação de frequências que caracterizam o som do vento de montanha. 2) Respirações com a boca aberta, com o objetivo de imitar respirações de cachorros. 3) Imitação de uivos de cachorros. A indicação “uivo longo seguido de dois ou três uivos curtos e um longo” foi observada no comportamento dos cachorros no áudio, assim como a constatação de que quando um cachorro uiva o outro reage com a mesma ação. 4) Os murmúrios representam conversas de pessoas no pátio da casa.

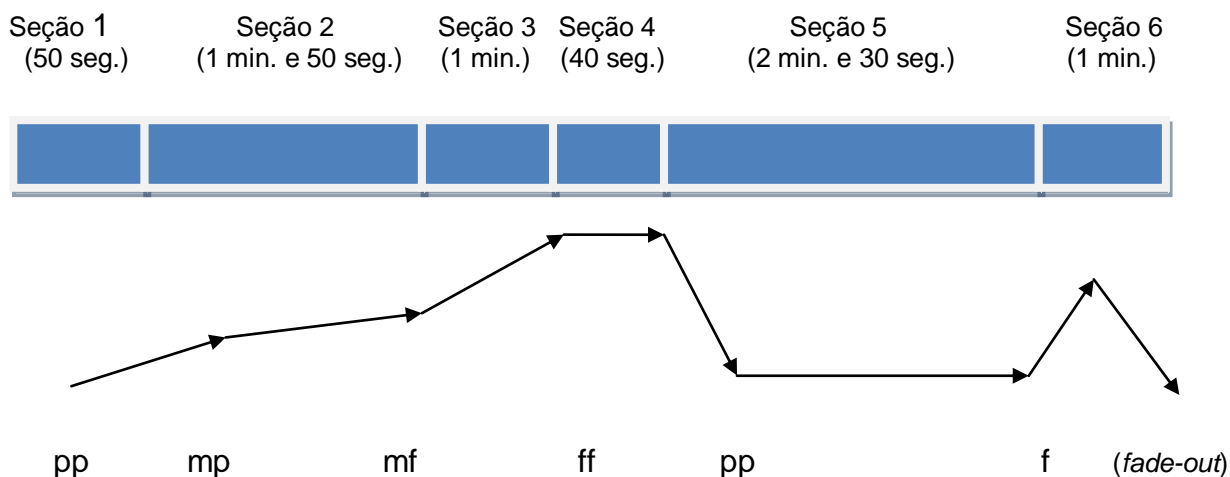
¹¹⁴ Técnica que consiste na emissão de um som grave sobre o qual se realiza filtragem de harmônicos através de movimentos de abertura da boca e posicionamento da língua.

Encadeamento das seções e atitude performática

A *performance* foi composta para acontecer em um lapso definido de tempo, apresentando uma sequência pré-determinada de “ambientes sonoros” gerados por ações instrumentais escolhidas livremente pelos músicos que participam da *performance* a partir de um catálogo disponibilizado pelo compositor. O termo *proposta para performance*, convida os intérpretes a realizarem um jogo de percepção musical, em que todos devem estar atentos às ações dos colegas, às indicações de regência do violoncelista e a existência de sons, por trás das ações instrumentais: a percepção da paisagem sonora da sala de concertos.

A *performance* deve ser executada obedecendo estritamente às proporções e dinâmicas estipuladas:

Quadro 6: Proporções temporais e dinâmicas das seções em *A espera silente*.



Estas proporções foram decididas a partir de necessidades discursivas. A **seção 1** prepara o ambiente “pulsante” da *performance*, oferecendo ações estáveis que permitem a concentração do público na fruição do timbre dos instrumentos. A **seção 2** tem uma proporção maior para permitir que os instrumentistas tenham tempo de experimentar as diferentes ações disponíveis e para que o público possa

percebê-las. A **seção 3** traz uma intensificação de informações e de dinâmica, o que gera uma aceleração, em relação à seção anterior (daí sua proporção menor). A **seção 4** apresenta um caráter “dramático”, caracterizado pela mimesis do som de liquidificador, a seção mais ruidosa e de dinâmica mais forte. A **seção 5** inicia com uma queda abrupta de dinâmica, que deixa espaço para a entrada do “solo” da mãe-da-lua e a primeira parte da leitura do texto de John Cage (*Lecture of Nothing*). A **seção 6** inicia em crescendo para, a partir da entrada do declamador, continuar com um *fade-out* lento. Esta forma foi decidida a partir dos ensaios, mostrando-se o procedimento performático mais expressivo que, por sua vez, facilita a concentração dos instrumentistas.

Gostaria de encerrar o comentário refletindo sobre algumas questões da *performance* que abrem espaço para a procura de hábitos interpretativos não contemplados na prática musical tradicional. *A espera silente* não é uma composição que exige nenhum tipo de virtuosismo instrumental. Porém, apresenta dificuldade de execução, por solicitar do intérprete atitudes artísticas que não fazem parte do seu exercício cotidiano. O músico deve aqui ter uma atitude de *performer*, no significado que o termo adquire no contexto das artes cênicas. Deve ser quase um ator, no sentido de construir, não uma personagem (o que implicaria uma transformação gradual de características psicológicas no decorrer do tempo), mas uma *atitude* cênica que permaneça estável durante o tempo da ação *performática* no espaço. O músico deve refletir sobre duas questões estranhas a sua prática artística: a percepção meditativa do silêncio (a escuta da paisagem sonora na sala onde se realiza a *performance*) e o exercício imaginativo sobre o como os animais interagem com os outros sons do meio ambiente em uma floresta: os animais têm uma relação de diálogos sonoros feitos de som e silêncio (de ação e *espera* por uma resposta), diferente da angústia diante do vazio que o silêncio sugere para o homem que habita metrópoles agitadas. Por outro lado, o formato da *performance*, que estimula os músicos a estar atentos às ações dos colegas pode ser usado em contextos pedagógicos na formação de músicos iniciantes.

Neste sentido, pela implicação reflexiva que *A espera silente* pode gerar nos intérpretes (e no público) por solicitar procedimentos interpretativos não usuais e implicar uma prática musical relacionada intimamente à escuta ambiental, mostrou a

possibilidade de trilhar caminhos inteiramente inéditos dentro do meu trabalho criativo.

A espera silente

Para voz feminina, voz masculina, flauta transversal (+ piccolo), 2 violões, violino e violoncelo.

Curitiba, outubro de 2011

Sobre a peça

A espera é uma *proposta para performance*. O trabalho prevê a possibilidade de ser adaptado a diferentes formações instrumentais. Esta primeira versão apresenta ideias de forma, comportamentos e ações para serem experimentados com os intérpretes. A ideia que guiou a composição foi “traduzir” uma paisagem sonora por meio de ações instrumentais. A paisagem sonora que motivou sua criação foi gravada durante a primavera de 2010 e o verão de 2010-11: o entorno de uma casa de madeira no topo de uma ‘servidão’¹¹⁵ na subida do Morro da Lagoa,¹¹⁶ um ambiente rodeado de mata. O planejamento foi estabelecido misturando a audição das gravações à lembrança das vivências no local.

A *performance* é organizada através do estabelecimento de seções (cada uma com uma duração específica) e uma série de ações instrumentais a serem executadas pelos instrumentistas. As seções devem ser executadas na sequência especificada, mas a sequência e o espaçamento temporal das ações dentro de cada uma delas é livre. Desta maneira, a peça combina determinação e indeterminação. Esta dualidade está presente também no aspecto espacial, em que alguns instrumentos ficam estáticos enquanto outros se movimentam por regiões da sala.

Duração aproximada das seções:

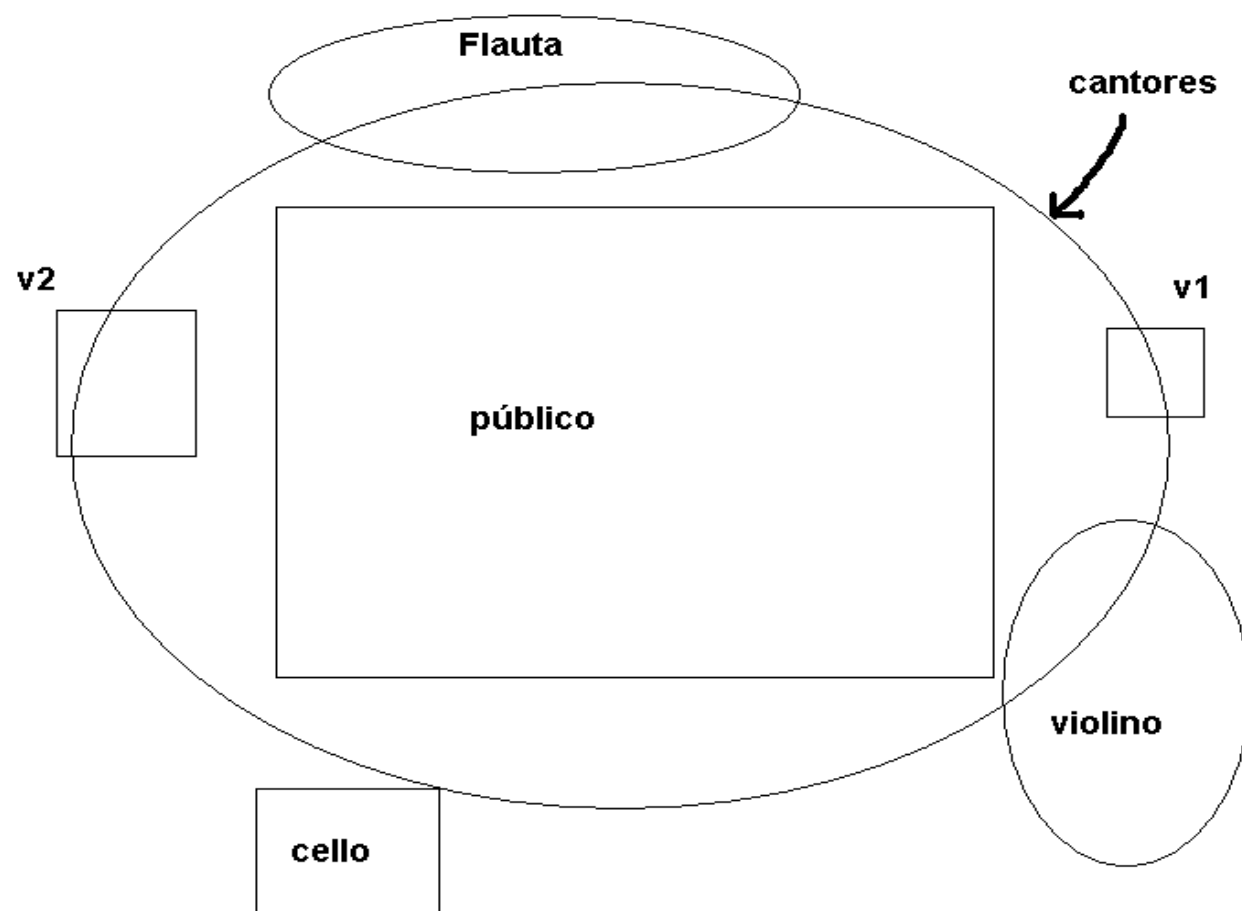
Seção 1 = 50 seg. / Seção 2 = 1 min. e 50 seg. / Seção 3 = 1 min. / Seção 4 = 40 seg. / Seção 5 = 2 min. e 30 seg. / Seção 6 = 1 min.

Total: 7 min. e 50 seg

¹¹⁵ ‘Servidão’ é um termo utilizado na Ilha de Santa Catarina para acessos (ruas estreitas) de subida aos morros.

¹¹⁶ A subida no sentido centro-lagoa.

Distribuição espacial dos intérpretes:



A ilustração mostra que:

- A flauta pode se movimentar dentro de um raio de ação à frente do público.
- O violino pode se movimentar dentro de um raio de ação atrás à direita do público.
- Os cantores se movimentam livremente contornando o público.
- Os violões ficam estáticos, um de cada lado do público.
- O violoncelo fica estático, atrás do público.




Observações:

- As mudanças entre seções são articuladas por uma ação do violoncelo.
- A flauta e o piccolo são tocados por um instrumentista só.
- Recomenda-se que os intérpretes decorem as ações e toquem sem partitura.
- Recomenda-se também que os intérpretes interajam entre si, escutem o que os outros estão fazendo, não toquem as ações de forma mecânica, mas “mergulhem” na sonoridade ambiental.
- As ações dos instrumentos são mimesis de sonoridades percebidas no ambiente e nas gravações feitas: grilos, sapos, pássaros, uivos e respirações de cachorros, vozes humanas, som de porta abrindo, liquidificadora e carros passando pela rodovia próxima.
- A atitude necessária está vinculada ao universo da *Performance Art*: deve-se interpretar como uma “ação” artística num espaço determinado.


- Antes de iniciar a *performance* solicita-se guardar silêncio (1 min. aprox.) para ouvir a paisagem sonora do local e entrar em estado meditativo.
- Na seção 5 e seção 6 deve-se incluir a leitura de um trecho de *Lecture of Nothing* de John Cage (ver na seção “*A espera silente* – geral – descrição de ações por seção”).

A ESPERA SILENTE - PARTITURA PARA VISUALIZAÇÃO GERAL

Seção 1 (50 seg.):

	Piccolo: Ação 1 	Violão D (direita): Ação 1 	Violão E: Ação 1 		
--	---	---	--	--	--

Seção 2 (1 min. e 50 seg. aprox.):

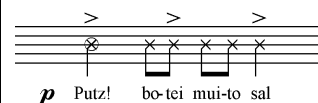
Violoncelo: Ação 1:  Ação 2:  Ação 3:  Ação 4:  Ação 5: 	Flauta: Ação 2:  Ação 3:  Piccolo: Ação 4:  Ação 5: 	Violão D: Ação 1  Ação 2: Realizar diferentes glissandos lentos com a palheta (ou unha) na sexta corda. Ação 3: Acariciar o corpo do instrumento (não as cordas). Procurar diferentes velocidades e intensidades.	Violão E: Ação 1  Ação 2:  Ação 3:  Ação 4: 	Violino: Ação 1:  Ação 2:  Ação 3: 	Vozes: Ação 1: Assobiar enquanto entoa uma nota grave. Alterar lentamente (livre) a afinação das notas. Fazer crescendos e diminuendos. Estabelecer um diálogo na sala. O gesto pode nascer de um cantor numa ponta da sala para passar para o outro, na outra ponta. A ideia é “representar” o som do vento. Intercalam silêncios entre as ações.
--	--	---	--	---	--

Seção 3 (1 min):

Cello:

Como sempre, abre a seção com a ação 1 (ver seção 2). Depois intercala ações anteriores que contenham legno batutto e batidas fazendo pequenas variações e acrescenta as seguintes.

Ação 6: Fala 1:



Fala 2: Ritmo livre da fala.

- "A patroa vai reclamar de novo."

Fala 3: (Como se estivesse lendo um texto em voz alta)
- "A relação entre música e história, no contexto das práticas interdisciplinares..."

Ação 7:



Ação 8: Double pression.

Tocar atrás do cavalete.

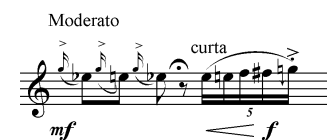


Flauta e piccolo:

Intercala os materiais anteriores aos seguintes materiais novos.

Flauta:

Ação 6:



Piccolo:

Ação 7: Os colchetes indicam ritardando



Violão E

Intercalam ações anteriores às seguintes:

Ação 4: Tocar atrás do cavalete que separa a cabeça do braço do instrumento (*mp*).



Violão E:

Ação 5: "x" batida na caixa. Colchete atravessado = o mais rápido possível. Cabeça retangular em posição vertical = tamburo.



Violão D

Intercala ações anteriores às seguintes:

Ação 4: Tocar atrás do cavalete que separa a cabeça do braço do instrumento (*mp*).



Violino:

Além da **Ação 3** (ver seção 2) intercala entre silêncios as seguintes ações:

Ação 4:



Ação 5:



Vozes:

Sempre executa as ações livremente, sem importar a sequência e intercalando silêncios.


Ação 2: Respirações (inspirando e expirando), com a boca aberta, alterando a dinâmica de *mf* para *f*. Esta ação deve ser feita se movimentando pela sala.

Ação 3: Uivar. Uivo longo seguido de dois ou três uivos curtos e um longo. Procurar um diálogo com o outro cantor. Isto é, se um cantor começa a uivar o outro reage e uiva também.

Seção 4 (40 seg.)

<p>Violoncelo: Depois do gesto de abertura de seção faz a seguinte ação: Ação 9: Tocar a nota indicada com pressão excessiva de arco. Renove as arcadas à vontade. Permanece tocando essa nota durante todo o trecho (40 seg.)</p> 	<p>Piccolo: Ação 1</p>	<p>Violão D: Ação 1</p>	<p>Violão E: Ação 6: faz a ação duas vezes durante a seção, intercalada por um silêncio.</p> 	<p>Violino: Ação 4</p>	<p>Voz feminina: Entoar nota grave e assobiar com flutuações de altura e intensidade. Voz masculina: Respiração (inspira e espira).</p>
--	--	---	--	--	---

Seção 5 (1 min e 30 seg.)

<p>Violoncelo: Abre com o gesto usual. Depois alterna entre as ações anteriores. Deve cuidar de fazer tudo mais <i>piano</i>. As ações ficam mais espaçadas, com silêncio maior entre as intervenções. Pode usar a ação 9, mas esta não deve ultrapassar os 15 seg.</p>	<p>Flauta: Ação 8: Intercalando pausas de 15 seg. aprox. tocar eventualmente a ação completa ou somente as primeiras 4 notas. Todas as notas devem ser atacadas com um pequeno portamento ascendente.</p> 	<p>Violões: Alterna entre os gestos já usados. A dinâmica deve ser mais <i>piano</i>, que na seção anterior. Os silêncios nos violões devem ser de menos duração que nos outros instrumentos.</p>	<p>Violões: Alterna entre os gestos já usados. A dinâmica deve ser mais <i>piano</i>, que na seção anterior. Os silêncios nos violões devem ser de menos duração que nos outros instrumentos.</p>	<p>Violino: Emprega livremente ações das seções anteriores. A dinâmica deve ser mais <i>piano</i> que na seção anterior. As ações são intercaladas por silêncios de maior duração.</p>	<p>Vozes: Nota grave e assobio. Murmúrios. Dinâmica mais piano. Maior espaçamento entre os eventos.</p>
---	---	--	--	---	--

Seção 6 (1 min):

Depois do gesto de abertura do violoncelo são tocadas as ações discriminadas a seguir. No início a dinâmica intensifica um pouco em relação à seção anterior. Após a intensificação inicial cai em fade-out até morrer. O silêncio entre as ações, nesta seção, são menos espaçados que no anterior.

Violoncelo: Ação 8 obedecendo ao plano geral de dinâmica da seção.	Flauta: Ações 2 e 3 obedecendo ao plano geral de dinâmica da seção.	Violões: Ação 1 obedecendo ao plano geral de dinâmica da seção..	Violões: Ação 1 obedecendo ao plano geral de dinâmica da seção.	Violino: Ação 3 obedecendo ao plano geral de dinâmica da seção.	Vozes: Assobio + nota grave, murmúrios obedecendo ao plano geral de dinâmica da seção.
---	--	---	--	--	--

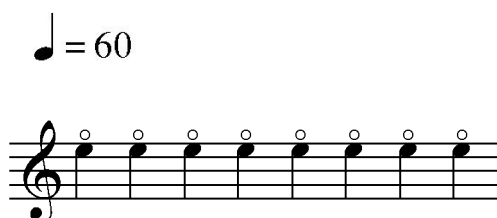
A espera silente

Partitura geral - Descrição de ações por seção

Seção 1 (50 seg. aprox.):

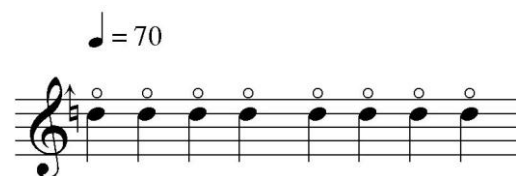
Violão D (direita):

Ação 1: Esta pulsação em harmônico é repetida *ad libitum* com pausas também *ad libitum*. O andamento é aproximado, sendo importantes o caráter calmo e a pulsação mais lenta que a do violão E. O ataque da primeira nota dos violões é sincronizado. Esta ação será usada em todas as seções da peça. Devem se intercalar as ações entre os dois intérpretes de maneira que esta sonoridade esteja sempre presente.



Violão E (esquerda):

Ação 1: Pulsação mais rápida em comparação ao violão D. A afinação em $\frac{1}{4}$ de tom é obtida afinando a 1ª corda $\frac{3}{4}$ de tom abaixo da altura convencional.



Piccolo:

Ação 1: A pausa no início indica que o flautista deve aguardar alguns segundos após a entrada dos violões para iniciar. Como estes, a quantidade de repetições da nota fica a critério do intérprete, assim como as pausas.



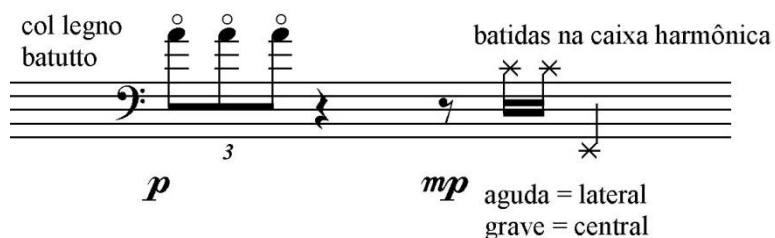
Seção 2 (1 min. e 50 seg. aprox.):

Violoncelo: As ações devem ser tocadas livremente intercaladas por pausas. Exceto a primeira ação, que é tocada na abertura da seção (como sinal de regência), as outras podem ser repetidas.

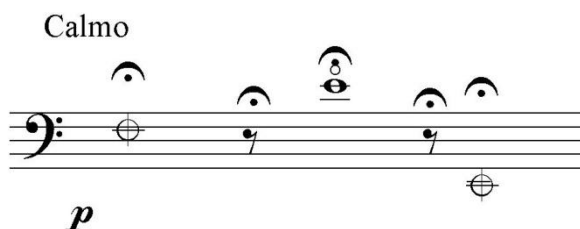
Ação 1: Gesto de articulação entre seções. Deve ser rápido e brusco. O “x” sobre as hastes indica que o ponto de contato do arco é atrás do cavalete. As alturas indicam as cordas que devem ser tocadas. A cabeça da nota em forma de “x” indica que deve se realizar um golpe percussivo no centro da caixa harmônica.



Ação 2: *Col legno batutto* significa bater com a madeira do arco. Neste caso toca-se na 1ª corda com a mão esquerda apoiada na metade da corda. Para as batidas na caixa harmônica sugere-se procurar um timbre grave e outro agudo (no centro e na lateral).



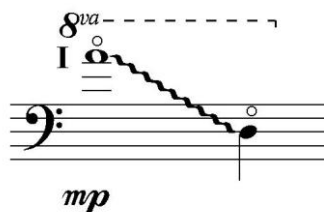
Ação 3: A nota com a cabeça atravessada por cruz significa *mute*, isto é, tocar abafando com a palma da mão na região indicada. Deve-se evitar a saída de harmônicos. O harmônico a seguir é natural. O andamento é livre (calmo).



Ação 4: Golpes com as pontas dos dedos na caixa do instrumento. Os colchetes indicam diminuição da velocidade. Para as notações de batidas sempre vale o anterior: aguda → lateral, grave → centro da caixa harmônica.



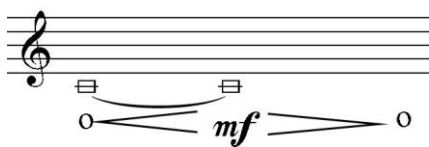
Ação 5: Glissando de harmônicos na 1ª corda (indicada com numeral romano). O mais lento possível. Se for necessário, renove a arcada.



Flauta e piccolo: intercalar estas ações entre silêncios.

Flauta:

Ação 2: Nota quadrada significa som eólico. O zero, na dinâmica, indica que deve se iniciar e terminar com sonoridade imperceptível. O tempo é lento e livre.



Ação 3: Som eólico com *frulatto*. A ligadura em direção à pausa indica a intenção de procurar ressonâncias na sala. O evento é mais curto que o anterior.



Piccolo:

Ação 4:



Ação 5: Os colchetes fechando significa que deve se tocar o trecho *rallentando*. Tempo *moderato*.



Violões: Intercalar as ações a seguir com as mencionadas na seção anterior, sempre separadas por silêncios.

Violão D:

Ação 2: Realizar diferentes glissandos lentos com a palheta (ou unha) na sexta corda.

Ação 3: Acariciar o corpo do instrumento (não as cordas). Procurar diferentes velocidades e intensidades.

Violão E:

Ação 2: Golpe percussivo no centro da caixa harmônica.



Ação 3: Golpes percussivos no centro (grave) e lateral (agudo) da caixa harmônica.



Ação 4: *Tambora* com as cordas soltas, misturando percussão nas cordas e na caixa. Deixar ressoar.

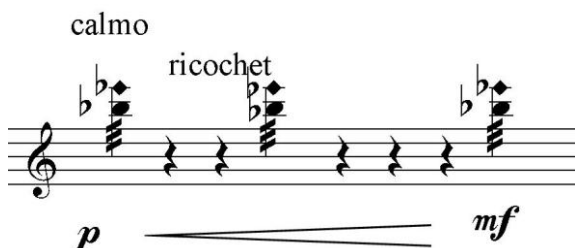


Violino: Intercalar as ações com silêncios livremente.

Ação 1: *Saltatto* partindo de pressão excessiva e logo soltando para deixar o arco agir por inércia. Isto é, fazer uma pressão de arco de maneira a gerar uma resistência e derive no repicar do arco na corda. A seta sugere a transição entre duas ações: pressão excessiva para pressão normal. Neste caso, excepcionalmente, o sinal de arcada simples não indica pressão, mas a ausência de pressão.



Ação 2: *Ricochet*. Harmônico artificial. A nota com cabeça normal (redonda) indica a posição do dedo que pressiona a corda. A cabeça em forma de losango indica a posição onde se coloca o dedo para produzir o harmônico. Experimente inverter a dinâmica, isto é, começar com *mf* e terminar em *p*.



Ação 3: Em relação aos harmônicos servem as mesmas indicações anteriores. Repetir entre 20 e 30 vezes a nota, fazendo o crescendo e diminuendo indicado.



Vozes:

Ação 1: Assobiar enquanto entoa uma nota grave. Alterar lentamente (livre) a afinação das notas. Fazer crescendos e diminuendos. Estabelecer um diálogo na sala. O gesto pode nascer de um cantor numa ponta da sala para passar para o outro, na outra ponta. A ideia é “representar” o som do vento. Intercalar silêncios entre as ações.

Seção 3 (1 min):

A abertura, como sempre é dada pelo gesto do violoncelo (ver Ação 1 do Seção 2)

Vozes: Executar as ações livremente, sem importar a sequência e intercalando silêncios.

Ação 2: Respirações (inspirando e expirando), com a boca aberta, alterando a dinâmica de *mf* para *f*. Esta ação deve ser realizada conjuntamente com a livre movimentação pela sala.

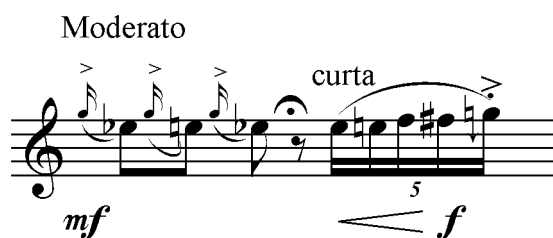
Ação 3: Uivar. Uivo longo seguido de dois ou três uivos curtos e um uivo longo. Procurar um diálogo com o outro cantor. Isto é, se um cantor começa a uivar o outro reage e uiva também.

Flauta e piccolo:

Intercalar os materiais anteriores aos seguintes materiais novos.

Flauta:

Ação 6:



Piccolo:

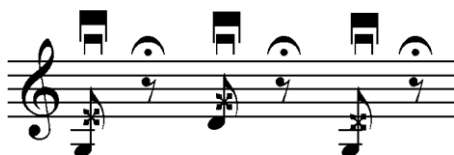
Ação 7: Os colchetes indicam *ritardando*



Violino: Além da Ação 3 (ver seção 2) intercalar entre silêncios as seguintes ações:

Ação 4:

Ação 5: Sinal duplo de arcada = *double pression*. O “x” sobre a haste significa tocar atrás do cavalete. A altura indica a corda.

**Violões:**

Intercalar ações anteriores às seguintes:

Violão E e D:

Ação 4: Tocar atrás do cavalete que separa a cabeça do braço do instrumento (*mp*).

**Violão E:**

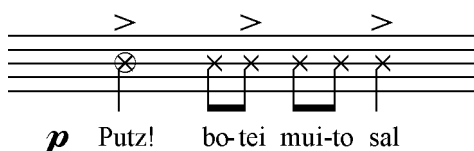
Ação 5: A cabeça da nota em forma de “x” indica batida na caixa. Colchete atravessado, o mais rápido possível. Cabeça retangular em posição vertical, tambora.



Cello: Abre a seção com a Ação 1. Depois intercalar ações anteriores que contenham legno batutto e batidas fazendo pequenas variações, acrescentando as seguintes ações.

Ação 6: Falas. Respeitar sequência a seguir. As três falas devem ser intercaladas por silêncios e outras ações. A distância entre a primeira e a segunda fala é menor que a distância entre a segunda e a terceira.

Fala 1:



Fala 2: Ritmo livre da fala.

- “A patroa vai reclamar de novo”

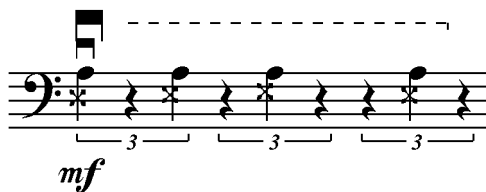
Fala 3: (Como se estivesse lendo um texto em voz alta)

- “A relação entre música e história, no contexto das práticas interdisciplinares...”

Ação 7: *Saltatto* partindo de pressão excessiva e logo soltando para deixar o arco agir por inércia. Isto é, fazer uma pressão de arco de maneira tal que gere uma resistência e derive no repicar do arco na corda. A seta normalmente indica a passagem de duas ações controladas: pressão excessiva para pressão normal. Neste caso, excepcionalmente, o sinal simples não indica pressão, mas a ausência de pressão.



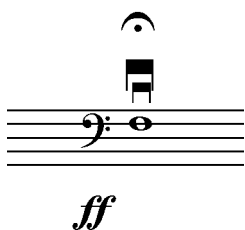
Ação 8: Pressão excessiva do arco. Tocar atrás do cavalete.



Seção 4 (40 seg.)

Violoncelo: Depois do gesto de abertura de seção faz a seguinte ação:

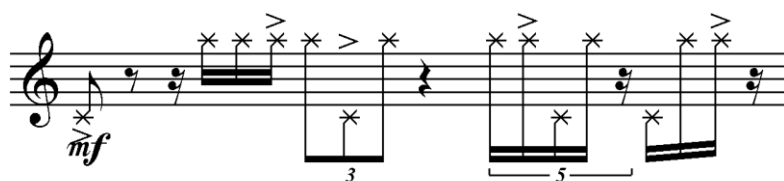
Ação 9: Tocar a nota indicada com pressão excessiva de arco. Renovar as arcadas *ad libitum*. Permanecer tocando essa nota durante todo o trecho (40 segundos).



Violão D: ação 1

Violão E:

Ação 6: Executar a ação duas vezes durante a seção intercalada por silêncios.



Todas as ações indicadas a seguir repetem ações anteriores. Porém, nesta seção devem ser tocadas com maior intensidade.

Soprano: Entoar nota grave e assobiar com flutuações de altura e intensidade.

Barítono: Respiração (inspirando e expirando) rápida.

Violino: Ação 4

Piccolo: Ação 1

Seção 5 (1 min e 30 seg.)

A dinâmica desta seção decai em relação ao anterior.

Violoncelo: Abertura com Ação 1. Depois alternar entre as ações anteriores executando-as com dinâmicas reduzidas (entre *p* e *ppp*). As ações ficam mais espaçadas, com silêncio maior entre as intervenções. Caso a Ação 9 seja utilizada, não deve ultrapassar os 15 seg.

Violões: Alternar entre os gestos já usados. A dinâmica deve ser mais *piano* que na seção anterior. As pausas nos violões devem durar menos tempo que nos outros instrumentos.

Violino: Empregar livremente as ações das seções anteriores. A dinâmica deve ser mais *piano* que na seção anterior. As ações são intercaladas por silêncios de maior duração.

Vozes: Nota grave e assobio. Murmúrios. Dinâmica mais piano. Maior espaçamento entre os eventos.

Flauta:

Ação 8: Intercalando pausas de aproximadamente 15 segundos, tocar eventualmente a ação completa ou somente as primeiras 4 notas. Todas as notas devem ser atacadas com um pequeno portamento ascendente.



Texto falado por uma pessoa no meio da plateia:

O texto a seguir deve ser lido por uma pessoa posicionada no meio da plateia. As barras indicam pausas livres. O volume da leitura deve estar de acordo com o crescendo instrumental. A fala deve ser clara, bem articulada, mas coloquial.

Estou aqui e não há nada a dizer / se entre vocês há quem deseje chegar a algum lugar / deixem / deixem eles ir embora a qualquer momento / o que nós precisamos é de silêncio / mas o silêncio exige / que eu continue falando / dê a qualquer pensamento um empurrão / que ele cai facilmente / mas o empurrador / e o empurrado / produzem aquele entretenimento / chamado “discussão.”

Seção 6 (1 min):

Depois do gesto de abertura do violoncelo são tocadas as ações discriminadas a seguir. A dinâmica inicial cresce em relação à seção anterior, decrescendo a seguir em *fade-out* até

extinguir completamente o som. O silêncios entre as ações devem ser de menor duração do que na seção anterior.

Violoncelo: Ação 8: A medida que a dinâmica cai a pressão excessiva diminui, mas a sonoridade áspera deve ser mantida.

Violino: Ação 3: O arco de dinâmica permanece, mas *decrescendo* até morrer.

Violões: Ação 1

Flauta: Ações 2 e 3 obedecendo ao plano geral de dinâmica das seção.

Vozes: Assobio + nota grave, murmúrios.

Texto falado por uma pessoa no meio da plateia:

(seguir as orientações referidas na seção 5)

ou poderíamos simplesmente decidir que não há nenhuma discussão / como você quiser / mas agora há 'silêncios' / e as palavras nos ajudam a produzir silêncios.¹¹⁷

¹¹⁷ Tradução Narjara Reis.

2.2.4. *Celebração*¹¹⁸

Composta para quena, trombone, piano, dois percussionistas e quarteto vocal ou coro de câmara (soprano, contralto, tenor e baixo), *Celebração* apresenta características que mostram possíveis relações entre a composição de paisagens sonoras e a música teatral. Por um lado, a música para fins cênicos precisa criar o ambiente sonoro onde se desenvolverá a situação dramática (uma paisagem sonora onde acontecem as situações teatrais); por outro, ambas as práticas estão fundamentadas na recriação artística de contextos psicológicos e sociais.

Celebração foi motivada por um áudio captado na cidade de São Paulo no domingo de Páscoa de 2012, no bairro Vila Sônia.¹¹⁹ A gravação registrou os instantes finais de uma festividade religiosa em que os participantes faziam demonstrações de uma euforia acima do comum, expressada através do alto volume do som ao vivo, foguetes, cânticos, gritos, batidas de palmas, rezas e constantes toques de sinos. Além dessas sonoridades, que configuram uma paisagem sonora característica de um rito social popular, foram selecionados outros eventos que emolduram o contexto: latidos de cachorros e som de vento.

A escolha desta gravação foi uma solução perante um problema enfrentado durante o trabalho: a dificuldade de encontrar intérpretes capazes de tocar peças de alta dificuldade técnica. Meu plano original para a última peça do portfólio era baseado em outro tipo de situação: uma tempestade de verão, reproduzindo as complexidades dos ritmos produzidos pelo repicar dos pingos de chuva em um telhado de zinco, aliado ao fluxo cambiante do vento. Avançando nesse plano (após estabelecer a trama rítmica) percebi que não contava naquele momento com intérpretes que conseguissem executar a composição que estava em andamento. Optei pelo áudio da cerimônia religiosa por sua força expressiva e por sugerir, ao mesmo tempo, uma composição fácil de executar. A peça, desta maneira, surgiu do confronto entre a motivação expressiva e as limitações de execução.

¹¹⁸ Faixa 4 do CD. Ver ficha técnica nos anexos.

¹¹⁹ Zona oeste da cidade, perto do limite com o município de Taboão da Serra. É uma região onde convivem condomínios de luxo e favelas.

A partir da audição do registro, o primeiro passo foi definir os sons que seriam usados e escolher uma instrumentação com capacidade mimética. Foram imaginados, inicialmente, os seguintes instrumentos com as seguintes funções:

Quena → sons de vento + música ao vivo da cerimônia

Trombone → sons de vento + música ao vivo da cerimônia

Percussão : Bumbo + Caixa Clara → foguetes

Prato (baquetas moles) → som de vento¹²⁰

Piano → Sons de sinos + música (gravação de fundo)

Vozes → Cânticos, gritos, palmas e rezas.

Os latidos de cachorros poderiam, a princípio, ser imitados tanto pelos instrumentistas quanto pelos cantores. Durante a composição, por motivos de organização, foram colocados na parte dos instrumentistas.

Após esta determinação de um conjunto instrumental foi organizada uma sequência de eventos. Ouvindo o áudio foram reconhecidas 11 seções de comportamento diferente. Pensei inicialmente compor uma peça de 14 minutos de duração que reproduziria com fidelidade as proporções das seções reconhecidas nos áudios através de mimesis instrumentais das suas sonoridades características. O plano original era o seguinte:

Seção 1 (0'00"-2'30"): Sinos, foguetes e cânticos religiosos.

Seção 2 (2'30"-4'29"): Cânticos e gritos eufóricos. Batidas (música da cerimônia).

¹²⁰ Inicialmente imaginei só um percussionista. Posteriormente, a colaboração do percussionista Paulo Demarchi ofereceu a possibilidade de registrar amostras de sinos, tam-tam e gongo que foram usadas para os ajustes finais da composição através da edição no *software multi-track*.

Seção 3 (4'29"-5'45"): Continuação dos cânticos, retorno dos sons de sinos e entrada de latidos de cachorros.

Seção 4 (5'45"-6'42"): Vento, falas e música calma de fundo.

Seção 5 (6'42"-7'32"): Reaparecem cânticos e sinos. Continuam as falas.

Seção 6 (7'32"-8'27"): Cantorias com sinos.

Seção 7 (8'27"-9'24"): Gritos, cachorros e sinos.

Seção 8 (9'24"- 10'20"): Água e vento (param os sinos).

Seção 9 (10'20"- 13'00"): Falas, água e trânsito.

Seção 10 (13'00"- 14'00"): Vento e reza.

Seção 11 (14'00"- 14'27"): Reza, canto, vento.

Porém, no decorrer do processo compositivo, constatou-se que a partir do minuto 5 o áudio da paisagem sonora motivadora não apresentava situações que justificassem tal tamanho, reduzindo o plano da composição, finalmente, para 8 minutos. O comportamento de eventos na vida real obedece a uma sensação temporal diferente daquela que sentimos ao ouvir uma peça no palco. Podemos escutar com atenção transformações lentas e repetições de eventos sem esperar por mudanças. Já na situação de palco torna-se necessária outra organização, que atenda a certa ansiedade própria do público, que espera, de certa maneira, *acontecimentos extraordinários*. O importante, nestes casos, é que a recriação da situação obedeça ao princípio da *verossimilhança*. Isto é, o crucial é que a situação pareça verdadeira, não necessariamente que o seja.¹²¹

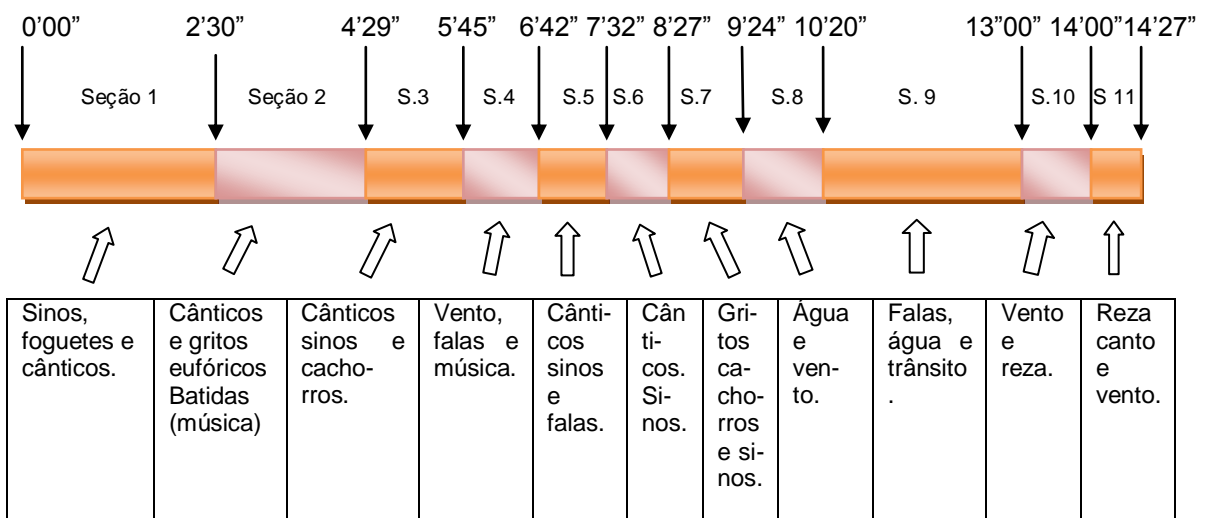
¹²¹ O princípio da verossimilhança se relaciona à mimesis por procurar procedimentos adequados para que o público estabeleça conexões entre a situação representada na obra artística e situações do mundo real, isto é, como forma de tornar crível a situação representada. Chion (1993) ao discutir o princípio da verossimilhança no cinema (que é uma transposição de uma situação real tridimensional a um plano de duas dimensões) observa que cada área artística criou no decorrer do tempo suas próprias convenções representativas, destinadas, sobretudo a ativar as memórias do espectador em relação as suas experiências perceptivas, sendo que em alguns casos um som que não apresenta similitude com aquele produzido pelo evento real pode paradoxalmente tornar a cena mais realista.

Se compararmos esse plano original com as proporções observadas na escuta do áudio final da peça, podemos observar este procedimento de abreviação empregado:

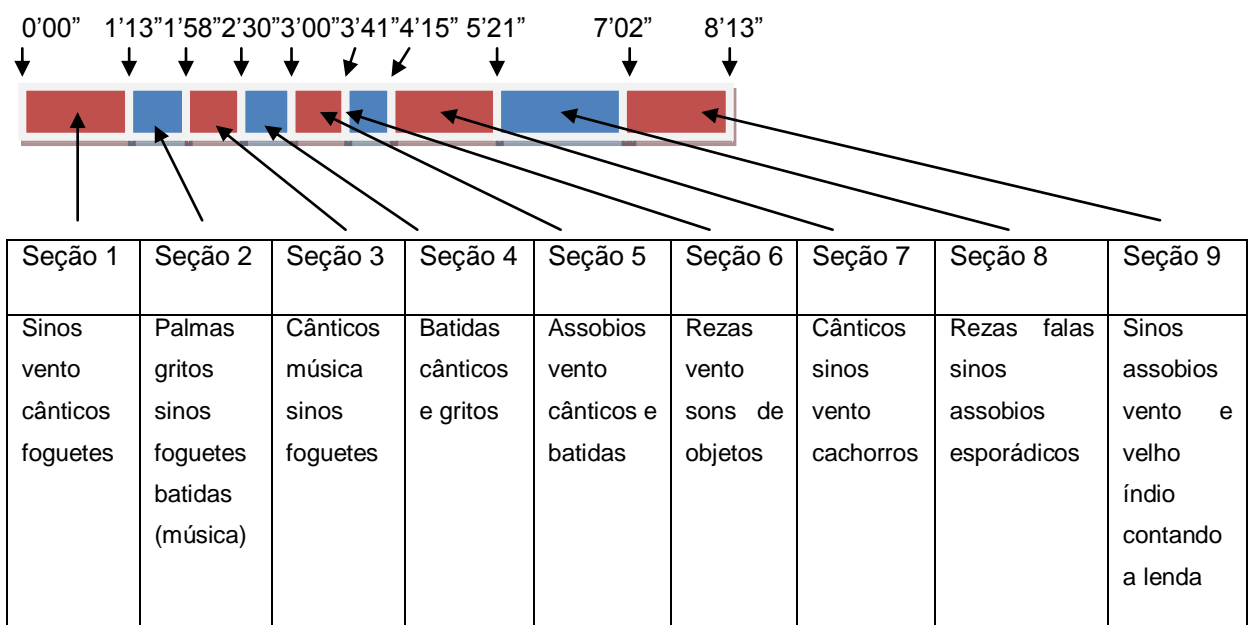
Quadro 7: Procedimento de abreviação temporal em *Celebração*.

Em **A** é mostrado o fluxo temporal do áudio original da paisagem sonora, com os eventos sonoros característicos. Em **B**, as proporções temporais da peça em seu formato final, com a distribuição dos materiais miméticos por seção.

A



B



Observando os dois mapas compreendemos que houve um reordenamento e reinterpretação de situações a partir de 3 situações: **a)** seção inicial que destaca os sons da festividade (sinos, cânticos, gritos eufóricos, instrumentos e batidas – seções 1 a 5) ; **b)** uma seção central (onde se esvazia a textura, entram os cachorros e o vento ganha preponderância – seções 6 e 7); e **c)** a parte final (de textura mais vazia, onde domina o vento, rezas e falas – seções 8 e 9). Esses 3 momentos básicos reconhecidos na audição do áudio da paisagem sonora (um momento inicial intenso, um momento final suave e uma transição) foram preservados na construção do discurso musical.

O final do áudio da paisagem, contendo sons de vento e falas, no entanto, me fez imaginar uma cena diferente da real, na qual o ritual religioso localizava-se em uma comunidade do interior e a cena que acontecia era um agradecimento por uma boa colheita. *Celebração*, portanto, propõe uma leitura diferente à das outras peças do portfólio, trocando a situação observada no entorno por uma situação imaginária.¹²²

A partir desta possibilidade procurei um texto que pudesse ser usado para compor as partes dos cânticos religiosos. Empreguei um poema asteca, o Poema 4 do livro *Dezoito Cantos Náhuatl*,¹²³ por sua alusão à alegria, à fartura e à primavera:

Tontoquimilohua titocuiltonohua / xochitica cuicatica / ye yehuan aya in xochitli / ica titapana a in tlalticpac ye nican / Ayahui yya oha yyahui ohoaya / ohuaya ohuaya.

Quin oc ca tlamati noyollo / yehua niccaqui in cuicatl / nic itta in xochitli; / Ma ca in cuetlahuiya o in tlalticpac / Ayahui yya oha yyahui ohoaya / ohuaya ohuaya.

Com flores, com cantos / Nos vestimos e somos ricos. / Essas são as flores da primavera, / Com elas nos cobrimos sobre a terra. /

Sabe-o meu coração: / Ouço este canto / Vejo uma flor. / Que nunca se murchem aqui sobre a terra.

¹²² Este tipo de poética pode ser relacionado a algumas composições desenvolvidas pelo núcleo da SFU, classificadas por Truax dentro de uma “perspectiva espacial móvel”, que contempla a possibilidade de inserir elementos imaginários com um sentido simbólico ou metafórico. (Truax, 2002).

¹²³ Ver referências.

O poema, portanto, serviria para fazer alusão à situação imaginada, de retratar uma cena de celebração de colheita, sugerindo, por outro lado, que esta celebração (por causa da língua indígena) era um ritual sincrético em que se misturavam elementos cristãos e pagãos. Este elemento imaginário fez com que a mimesis dos cânticos reconhecidos nos áudios ganhassem uma expressão diferente. Na gravação da paisagem sonora, há canções religiosas de apelo popular no que erradamente se denomina música *gospel*,¹²⁴ acompanhadas por um conjunto de pop-rock. Optei por transformar esses cânticos, compor uma cantiga religiosa de expressão mais “sombria”, com predomínio de cromatismos e simultaneidade harmônica de intervalos de segunda menor, com a intenção de transmitir um sentimento religioso próprio de culturas antigas, onde a relação entre os homens e as entidades era mediada por certo grau de medo, dado o poder que estas tinham sobre o destino humano.

Figura 21: Cântico religioso criado por “afastamento” em relação ao evento da paisagem.

The musical score is for a four-part vocal setting. It consists of four staves, labeled S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass) on the left. Each staff begins with a 'ppp' (pianissimo) dynamic marking. The music is written in 4/4 time. The melody is somber and chromatic, featuring intervals of a minor second. The lyrics are 'O - - - hua - - - ya'.

¹²⁴ O termo *gospel*, que na origem definia um estilo de música coral das Igrejas Batistas do sul dos EUA, frequentadas principalmente por descendentes de escravos, passou a ser usado no Brasil para referir qualquer tipo de música usada nos cultos, em qualquer tipo de estilo popular, geralmente com forte apelo emocional.

O toque dos sinos também foi transformado de uma intensidade e ritmo homogêneos percebidos no áudio original para três ações pianísticas diversas: harmônicos naturais (c. 1), harmônicos “por simpatia” (c. 14) e acordes tocados no teclado (c.36).

Figura 22: Ações pianísticas representativas de som de sinos.

I) Harmônico natural:



II) Harmônicos por “simpatia”:



III) Acordes tocados no teclado:



A aparição cíclica destes eventos obedece a uma regra estabelecida durante o processo compositivo: transformar o ritmo regular presente no áudio por intervenções mais irregulares, que serviriam para “pontuar” o ritmo interno da peça. As mudanças de ação tiveram por objetivo estabelecer mudanças tímbricas que enriquecessem a sonoridade,¹²⁵ além de servir como referência para as entradas dos cantores, isto é, os ajudam a encontrar a nota que deve ser entoada.

Em relação a outros eventos da paisagem houve uma fidelidade maior, como nas intervenções de caixa clara e bumbo (c. 13-14, c. 22, c. 24-25 etc.), que podem surpreender pela sua permanência em uma única dinâmica *fortíssimo*, motivada pela vontade de reproduzir o mais fielmente possível o fenômeno presente no áudio: as explosões abruptas de foguetes soltos pelos participantes da cerimônia. As intervenções em fortíssimo foram mantidas para preservar um dos elementos que a meu ver conferiam expressividade à paisagem: a manifestação de uma alegria violenta própria destes ritos sociais. Este tipo de intervenção, fixada pela repetição, estabelece uma curiosa relação de figura-fundo, típica da audição dos entornos em que o fundo é completamente encoberto pela figura, ressurgindo esporadicamente nos momentos de silêncio.

Figura 23: Representação de sons de foguetes: reprodução de um evento sonoro procurando fidelidade em relação ao original.



Outras relações foram guiadas por uma “lógica interna” que a composição ia adquirindo, partindo de relações temporais próprias, como a que me fez decidir a abreviação do tempo geral da peça e que poderia ser sintetizado assim: procurei,

¹²⁵ Os acordes do piano (c. 35 e c. 38) são uma citação literal transposta dos dois acordes iniciais da canção “Ay aljaba, flor de chilco...” do compositor argentino Carlos Guastavino (1912-2000), que compara no texto a flor com um sino (“campanita vegetal”). Isto é, incorporei um recurso mimético da referida obra.

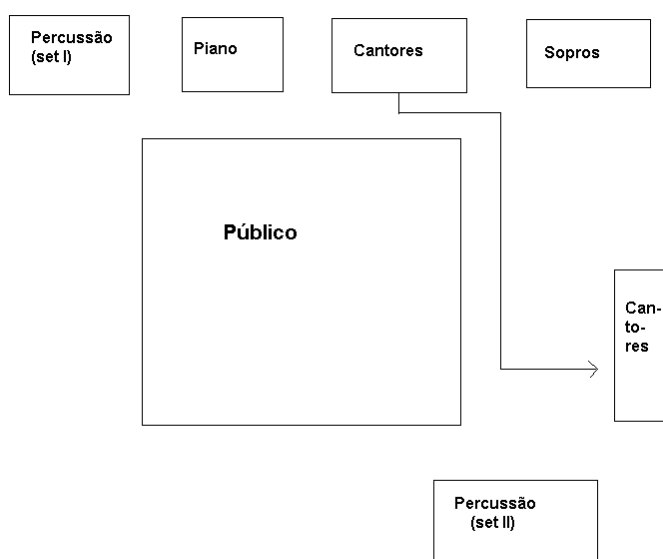
através do retorno auditivo que o *software* editor de partituras oferece,¹²⁶ conferir o tempo apropriado a cada “quadro”, descobrir quando era necessário operar uma mudança de textura, de ação musical, “sentir” a qualidade expressiva das proporções. Proporções que não foram objeto de nenhum tipo de medição, mas guiadas exclusivamente pela escuta e a intuição.

Este procedimento, que atende ao princípio da manipulação dos materiais musicais de acordo com princípios internos, reconhecidos pela escuta constante do resultado sonoro, transformou a duração dos eventos reconhecidos no áudio motivador, que serviu como um modelo flexível, adaptável às necessidades que surgiam durante o processo.

Para encerrar o memorial da concepção da composição (a primeira etapa do trabalho) queria comentar o procedimento de espacialização e a descoberta do texto que serviu para a fala do velho índio que entra em cena no fim para “contar causos”.

A espacialidade considera a seguinte distribuição:

Figura 24: Distribuição espacial dos instrumentos em *Celebração*.



¹²⁶ Retorno meramente temporal, já que o áudio não reproduz as técnicas expandidas presentes na partitura.

A cena imaginada nesta espacialização localiza o público de frente à porta de entrada da igreja. Por este motivo os sons “internos” são posicionados à frente do público, enquanto os sons “externos” (vento e foguetes soltados do carro que guia a procissão, associados à parte do set II de percussão)¹²⁷ ficam atrás do ouvinte.¹²⁸ A seta que sai do retângulo onde estão posicionados os cantores indica o movimento que deve ser realizado a partir do c. 102 quando, ao retomar o tema da cantiga inicial transportado iniciam uma saída lenta em procissão.

O texto final, indicado para ser falado pelo pianista, pode também ser falado por um ator que entra em cena e senta em um banco (como se fosse um banco de praça na frente de uma igreja de uma cidade do interior). Foi retirado de um artigo do etnomusicólogo mexicano Gonzalo Camacho,¹²⁹ que trata sobre as práticas musicais de comunidades indígenas mexicanas contemporâneas. A fala alude ao deus milho-criança, símbolo de fertilidade da cultura asteca, sincretizado na atualidade ao menino Jesus. A descoberta dessas lendas populares estabeleceu um nexos entre a ideia geral da peça, como ritual sincrético, a cena do velho que conta “causos” e as sonoridades da peça que já tinham sido compostas. Foi uma bela coincidência encontrar esse texto em que *Chicomexochitl* “assobia” e “toca flauta”.

Processo final de composição em multi-track

Celebração não foi montada ao vivo. Não foi possível reunir os músicos disponíveis em ensaios semanais. A opção foi gravar amostras (*samples*) das partes para proceder a edição do áudio em forma virtual. Este inconveniente permitiu, no

¹²⁷ O set I inclui: sinos (dentro da igreja), tamtam (ressonância em algum objeto da igreja dos sons de foguetes produzidos no exterior) e gongo (som de algum objeto de metal balançado pelo vento na porta da igreja). O set II inclui: bumbo e caixa clara (sons de foguetes) e prato (vento).

¹²⁸ Em realidade o som do vento é concebido, dentro da cena imaginária, como um som que soa simultaneamente nos prédios que ficam atrás do observador da cena (trêmolos com baqueta suave no prato) e na igreja (sons eólicos de trombone e quena e whisper tons na quena).

¹²⁹ CAMACHO, Gonzalo. **Mito, música y danza: el Chicomexochitl**. In: Horizonte (UNAM), México D.F., 2: 51-58, 2008.

entanto, fazer os ajustes finais da composição, que ganhou sua forma definitiva no trabalho em estúdio.

Foram feitas gravações em estúdio ou em casas particulares com um gravador portátil (áudio digital) em seções ininterruptas. Isto é, o gravador permaneceu ligado, gravando, enquanto solicitava ao intérprete que executasse a frase ou ação repetidas vezes para colher várias amostras do trecho. Estas gravações foram exportadas no *software multitrack*, recortando a amostra em que a interpretação se mostrava mais convincente (de acordo com critérios pessoais) ou que apresentava melhores qualidades de áudio.

Durante o processo de gravações conheci o professor de percussão da EMBAP (Escola de Música e Belas Artes do Paraná), Paulo Demarchi, com quem realizei uma sessão de gravação de instrumentos disponíveis na instituição: sinos, tam-tam e gongo. Contar com estas amostras possibilitou a inclusão de um segundo set de percussão na composição. Os sinos foram incluídos como forma de reforçar a parte do piano. Isto é, estabeleceu-se uma relação inédita no trabalho de juntar em um gesto só o som real da paisagem à mimesis instrumental escolhida. Os sinos enriqueceram também alguns trechos (seções 2 e 3), onde serviram à função de acrescentar densidade ao momento. O tam-tam, gravado como mera curiosidade, foi incorporado na edição a gestos pianísticos, a saber: harmônicos naturais por simpatia (c. 14) e a batida com a palma da mão nas cordas graves do piano (c. 58). Além de ser incorporado ao encerramento de ações de caixa clara e bumbo (mimesis de foguetes), concebida como a mimesis do som de um objeto de metal presente no interior da igreja que entra em ressonância pela vibração do som. O gongo foi incluído com função mimética similar a dos pratos: imitar o som do vento ou de um objeto de metal balançado pelo sua ação.

Outro aspecto retrabalhado durante o processo de edição no *multi-track* foi a parte de gritos e palmas com ritmo e alturas indeterminadas (seção 2), em que foram decididos, nas sessões de gravação que os cantores emitissem gritos em diversas alturas e sons ofegantes de respiração, fazendo alusão a certas situação de êxtase místico, percebido em rituais religiosos, em que os participantes parecem estar (para o observador alheio a suas emoções) excitados sexualmente. A experiência de

escolha das amostras mais convincentes desta ação ajudou, em definitiva, a explicar com mais exatidão a intenção desta ação indeterminada na edição final da partitura.

Finalmente, por um acidente de percurso (uma pista de edição aberta sem intenção), que contava com duas amostras de toque de sino logo após o fim da fala do velho índio contando a lenda de *Chicomexochitl*, surgiram os dois toques finais de sino, que pareceram a forma mais apropriada de conclusão da composição.

Celebração

para flauta. trombone. percussão.

piano e quarteto vocal

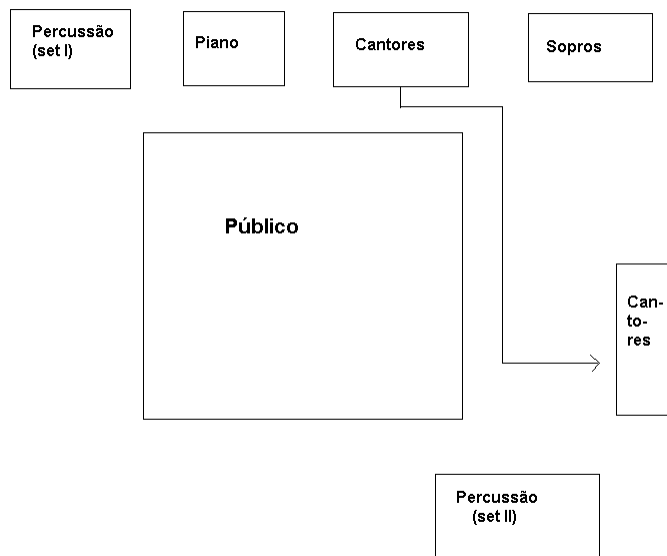
Marcelo Villena

Curitiba. 2012

Indicações para os intérpretes

Espacialidade

Os intérpretes devem se distribuir na sala seguindo a seguinte disposição:



A seta tracejada que sai das vozes indica o movimento que os cantores devem realizar em forma lenta (à maneira de uma procissão religiosa) a partir do compasso 102, permanecendo no fim da ação cênica no retângulo apontado pela seta, olhando para o público.

Texto (poema anônimo asteca):

Tontoquimilohua titocuiltonohua / xochitica cuicatica / ye yehuan aya in xochitli / ica titapana a in tlalticpac ye nican / Ayahui yya oha yyahui ohoaya / ohuaya ohuaya.

Quin oc ca tlamati noyollo / yehua niccaqui in cuicatl / nic itta in xochitli; / Ma ca in cuetlahuiya o in tlalticpac / Ayahui yya oha yyahui ohoaya / ohuaya ohuaya.

Tradução:

Com flores, com cantos / Nos vestimos e somos ricos. / Essas são as flores da primavera, / Com elas nos cobrimos sobre a terra. /

Sabe-o meu coração: / Ouço este canto / Vejo uma flor. / Que nunca se murchem aqui sobre a terra.

Piano

1. Harmônico. Nota com cabeça redonda = tocar a tecla indicada.

Nota com cabeça em forma de losango = harmônico a ser procurado na corda.



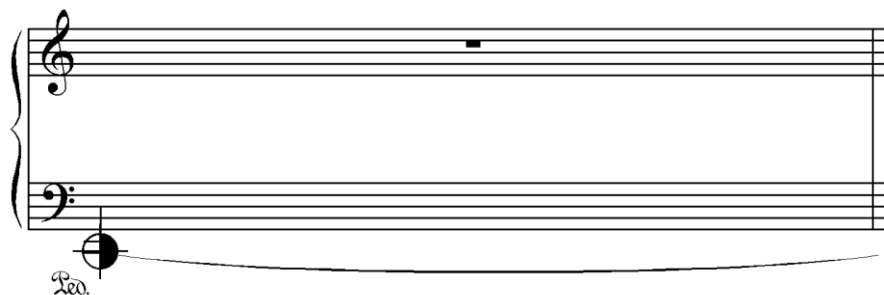
2. Harmônicos por simpatia. Abaixar as teclas indicadas por losangos sem produzir som. Tocar a nota indicada com cabeça circular. As cordas liberadas pelo afastamento da felpa soarão por simpatia por serem harmônicos da fundamental tocada.



3. Batida com a palma. Cabeça de nota grande (metade preta, metade branca) = tocar na região indicada com a palma da mão.

Quando houver sinal de trêmolo = trêmolo percussivo com as duas mãos.

Deixar ressoar.

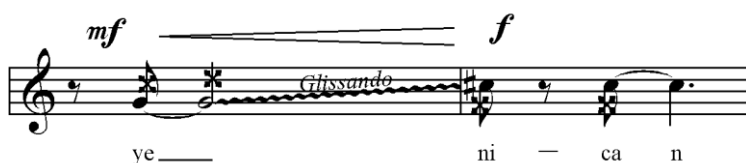


4. Som seco. Ligadura cortada = impedir a ressonância do som.

2. Parlato. Nota com cabeça em forma de “x” indica que o texto deve ser falado no ritmo indicado. A altura indica a região vocal aproximada.



3. Sprechgesang. As notas que tem um “x” na haste devem ser entoadas com um misto entre a fala e o canto. Imagino uma entoação mais “teatral” do que “musical”.



4. Assobio. Nota com cabeça em forma de losango: assobio. Respeitar a altura indicada.



5. Whisper-tons. Nota com cabeça em forma de triângulo deitado: colocar a boca como se fosse pronunciar “x” e soprar levemente, fazendo um som similar aos “whisper-tons” da flauta.



Percussão

1. Rim shot. Nota com cabeça atravessada por linha diagonal. Tocar com a baqueta simultaneamente na pele e no aro.



Trombone.

1. **Som eólico.** Nota com cabeça quadrada. Soprar no bocal sem vibração de lábios.



2. **Whisper-tons na embocadura do instrumento.** Cabeça em forma de triângulo deitado = emitir whisper-tons com a voz com as vogais indicadas com a boca encostada na embocadura do instrumento de forma a aproveitar a amplificação gerada no tubo.



3. **Latidos.** Nota com cabeça em forma de "+" = imitar com a voz os latidos de um cachorro.

Nota com cabeça em forma de "+" = imitar latidos de cachorros.



Celebração

Texto anônimo asteca.

Marcelo Villena

$\text{♩} = 70$

Quena

Trombone

Percussão (set I)
Sinos, gongo
e tam-tam

Percussão (set II)
prato, caixa clara
bumbo.

Piano

Harmônico a ser procurado com
a ponta dos dedos no encordado do piano

Tecla a ser tocada.

Soprano

Alto

Tenor

Baixo

2

Nota com cabeça triangular = whisper tons.

Q.

Tbn.

Perc. I

Perc. II

Pno.

S

A

T

B

ppp

mp

mp

* Red.

* Red.

3

7

Q.

7

Tbn.

7

Perc. I

7

Perc. II

7

Pno.

7

S

7

A

7

T

8

B

ppp

mp

ppp

ppp

ppp

ppp

O - - - hua - - - ya

O - - - hua - - -

O - - - hua - - -

O - - - hua - - -

4

10

Q.

ppp

10

Tbn.

10

Perc. I

mp

10

Perc. II

10

Pno.

mp

Leo.

*

Leo.

10

S

O - - - - - hua -

10

A

- hua - ya - O - hua - - - - - ya -

8

T

ya - O - - - hua - - - -

B

- ya - O - - - hua - - - - ya -

Nota com cabeça quadrada = som eólico

ppp

13

Q.

13

Tbn.

13

Perc. I

tam-tam
(baqueta mole sempre)

mf

4° espaço = caixa clara

1° espaço = surdo

cabeça atravessada por \ = rim-shot, batida simultânea no aro e pele da caixa clara.

Harmônicos por "simpatia":
abaixar a teclas indicadas na mão direita.

fff

fff

* *Red.* *

13

S

- - ya

A

T

8 - ya

B

6

Q. *16* *p* *ppp* *p* *ppp*

Tbn. *16*

Perc. I *16* *mp*

Perc. II *16*

Pno. *16* *mp* *Red.* *

S *16* *ppp* O - - - - hua - - - ya

A *16* *ppp* O - - - - hua - - - ya

T *8* *p* *mf* *p* *p* Ton - to-qui-mi - lo - hua ti - to -

B *p* *mf* *p* *p* Ton - to-qui-mi - lo - hua ti - to -

19

Q. *ppp* *p* *ppp* *p*

Tbn. 19

Perc. I 19

Perc. II 19

Pno. 19 *mp* *Red.*

S 19 O - - - - hua - - - ya

A O hua - - - - ya

T 8 *mf* *p* cuil - to - no - hua

B *mf* *p* cuil - to - no - hua

8

Q. *ppp* *ppp*

Tbn.

Perc. I
Haste para baixo = tam-tam
Haste para cima = sinos
tam-tam *mf* *mp*

Perc. II *fff* *fff*

Pno. *ff* *mp*

S. *pp*
Xo - chi - ti - ca

A. *pp*
O -

T. *pp* 5:4
Xo - chi - ti - ca

B. *pp*
O - - - - - hua -

25

Q. *ppp*

25

Tbn.

25

Perc. I *mp* (sinos) *mf* (tam-tam)

25

Perc. II 3

25

Pno. *mp*

25

S *3* *3* *6* *6* *6*
 xo - chi - ti - ca cuica-tica cuica-tica cuica-tica

A - - - - - hua - ya O - hua -

25

T *5:4* *5* *5* *5*
 Xo - chi - ti - ca cuica-ti-ca cuica-ti-ca cuica-ti-ca

8

B - ya O - hua - - - - ya

10

28

Q. *ppp*

Tbn. 28

Perc. I 28 *mp* *p* *mf*

Perc. II 28 *mf*

Pno. 28 *mp* 3 5 3 5

S 28 *mf* *

A 28 *mf* *

T 28 *mf* *

B 28 *mf* *

ya

8

* Nesta passagem de notas com cabeça em forma de "X" os cantores devem bater palmas na pulsação indicada, sem perfeita sincronia, enquanto soltam gritos no mesmo ritmo a partir do ponto que será indicado adiante. Os gritos devem ser de preferência agudos, alternando diversas alturas e incluindo sons de respiração ofegante.

31

Q.

31

Tbn.

31

Perc. I

mp

31

Perc. II

mp

31

Pno.

mp

5

5

Reo.

31

S

Entram gritos.

7

7

7

31

A

Entram gritos.

7

7

7

31

T

Entram gritos.

7

7

7

31

B

Entram gritos.

7

7

7

12

[illegible]

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Q.** (Quadrant) - Treble clef, whole rests.
- Tbn.** (Tuba) - Bass clef, whole rests.
- Perc. I** (Percussion I) - Treble clef, eighth notes with triplets, accents, and dynamics *mp* and *mf*.
- Perc. II** (Percussion II) - Percussion clef, eighth notes with triplets and accents.
- Pno.** (Piano) - Grand staff (treble and bass clefs), chords with triplets and dynamics *mf*.
- S** (Soprano) - Treble clef, whole notes with asterisks and a '7' below.
- A** (Alto) - Treble clef, whole notes with asterisks and a '7' below.
- T** (Tenor) - Treble clef, whole notes with asterisks and a '7' below.
- B** (Bass) - Bass clef, whole notes with asterisks and a '7' below.

14

[illegible]

43

Q.

43

Tbn.

43

Perc. I

43

Perc. II

mf *p* *f* *p* *f*

43

Pno.

mf

43

S

7

p

43

A

7

p

43

T

8

7

p

43

B

7

p

16

46

Q. *mf* *ff* *f* *ff* *3*

Tbn. *mf* *f* *mp* *mf* *3*

Perc. I (sinos) *mf* *>* *>* *>*

Perc. II

Pno. *mf* *Red.* *3*

S *mf* *f* *ff* *3*
ê A - ya - hui yya

A *mf* *f* *ff* *3*
ê A - ya - hui yya

T *mf* *f* *ff* *3*
ê A - ya - hui yya

B *mf* *f* *ff* *3*
ê

Glissando

8

49

Q. *f* *ff* *mf* *ff* *f* *ff*

Tbn. *mf* *ff* *mf* *f*

Perc. I

Perc. II *fff*

Pno.

S *ff* o - ho o ho o - hoa - - - ya

A *ff* o - ho o - ho o - hoa - - - ya

T *ff* o - ho o - ho o - hoa - - - ya

B *ff* o - ho o - ho o - hoa - - - ya

* Ped.

18

52

Q. *ff* *ffff* *ff* *ffff*

Tbn. *sfz* *subito p*

Perc. I *mf*

Perc. II 3

Pno. *mf* 3 *

S

A

T

B

54

Q. *ff* *ffff* *ff* *ffff*

Tbn. *ff*

Perc. I *mf*

Perc. II *fff*

Pno. *mf* *Red.*

S. *ff* I - ca ti - ta - pa -

A. *ff* I - ca ti - ta - pa -

T. *ff* I - ca ti - ta -

B. *ff* I - ca ti -

58

Q.

58

Tbn.

58

Perc. I

(tam-tam)

mf

58

Perc. II

58

Pno.

p

58

S.

p *mp*

Glissando

ye ni - can *mp*

p

A.

Glissando

ye ni - *mp*

p

T.

Glissando

ye — ni -

p

B.

Glissando

ye —

22

60

Q. *fff*

Tbn. *ff*

Perc. I

Perc. II *ff*

Pno. *f*

S *mf* *f* *Glissando*
 ye — ni — ca — n ye —

A *mf* *f* *Glissando*
 can ye — ni — ca — n ye —

T *mf* *f* *Glissando*
 8 - can ye — ni — ca — n

B *mp* *mf* *f* *Glissando*
 ni - can ye — ni - ca - n

63

Q.

63

Tbn.

63

Perc. I

63

Perc. II

63

Pno.

63

S

ni - ca - n ye ye

A

ni - ca - n ye ye

T

8 ca - n ye ye

B

5 ye ye ye

fff

ff

ff

mp

24

66

Q. *fff* *fff* *p*

Tbn. *ff*

Perc. I

Perc. II

Pno. *mp* *f* (b) (b)

S. *Glissando*

A. *ye* *ye* *ye* *mf* *Gliss*

T. *8* *Glissando* *3*

B. *Gliss* *mf*

69

Q. *fff*

Tbn. *p* *fff*

Perc. I

Perc. II *pp* *ff*

Pno. *ff*

S. *mf* *Glissando*

A. *mf*

T. *mf* *Glissando*

B. *mf*

ye

Detailed description of the musical score: The score is for measures 69, 70, and 71. Measure 69 starts with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The Q. part has a *fff* dynamic. The Tbn. part has a *p* dynamic that increases to *fff* by measure 70. Perc. I has a whole rest. Perc. II has a *pp* dynamic that increases to *ff* by measure 70. The Pno. part has a *ff* dynamic. The vocal parts (S., A., T., B.) have a *mf* dynamic. The Soprano part has a *Glissando* marking and the lyrics "ye". The Tenor part has a *Glissando* marking. The Bass part has a *mf* dynamic. The score ends with a double bar line at the end of measure 71.

26

72

Q. *ppp*

Tbn. 72

Perc. I 72

Perc. II 72 (pratos) *pppp* *pp* *pppp*

Pno. 72

S 72 *mf*

A *mf*

T 72 *mf*

B 72 *mf*

75

Q.

75

Tbn.

75

Perc. I

Gongo

pppp *pp* *pppp*

75

Perc. II

pppp

75

Pno.

75

S

mf

A

mf

T

mf

B

mf

28

78

Q.

Tbn.

Perc. I

Perc. II

Pno.

S

A

T

B

pp

pppp

ff

pppp

pppp

pppp

pppp

8

81

Q.

81

Tbn.

81

Perc. I

81

Perc. II

81

Pno.

mf

f

81

S

O - hua - ya O - hua - ya O - hua - ya O - hua - ya o -

A

f

O - hua - ya o - hua - ya o - hua - ya O - hua - ya o - hua -

T

8

O - - - hua - - - ya - - - o - - - hua -

B

f

O - - - - hua - ya - - - o - - - -

30

84

Q.

84

Tbn.

84

Perc. I

84

Perc. II

84

Pno.

mf

84

S

hua - ya o - hua - ya O - hua - ya o - hua - ya o - hua - ya

A

ya o - hua - ya O - hua - ya o - hua - ya o - hua - ya o - hua - ya

T

8

ya

B

hua - - - ya

87

Q.

87

Tbn.

87

Perc. I

87

Perc. II

87

Pno.

87 *ppp*

S

Ton - to-qui-mi - lo-hua ti - to - cuil-to-no-hua xo-chi-tica cui-ca-ti-ca ye ye-huan

87 *ppp*

A

Ton - to-qui-mi - lo - hua Ti-to-cuil-to-no - hua xo - chi - ti - ca cui-ca-ti-ca

87 *ppp*

T

Ton - to-qui-mi - lo-hua ti - to-cuil-to-no - hua xochi-ti-ca cuica-ti-ca x

87 *ppp*

B

Ton - to-qui-mi - lo - hua ti-to-cuil-to-no - hua xo-chi-ti-ca chuica-ti-ca

32

90

Q. *sfz*

batidas de dedos na campana

90

Tbn. *mp*

90

Perc. I

90

Perc. II

90

Pno.

90

S. *Gliss.*

a - ya xo-pan in xo-chi-tli xo-chi-tli

A. *Glissando*

ye ye-huan a-ya xopan in xo - chi - tli

T. 8

ye ye-huan a - ya xo-pa - n

B. *Gliss.*

ye ye-huan a - ya xo-pan in xo-chi-tli i - ca ti - ta-pa-na in tlal - tic - pac

93

Q. *sfz*

Tbn. *mp*

Perc. I

Perc. II

Pno.

S. *Glissando*
i - ca ti - ta - pa - na a in tlal - tic - pac ye ni - ca -

A. *Gliss.*
i - ca ti - ta - pa - na a in tlal - - - tic - - - pac

T. *3*
in xo - chi - tli i - ca ti - ta - pa - na a in tlal-

B. *Glissando*
ye ni - ca - n ye ni - ca -

34

96

Q.

96

Tbn.

Nota quadrada = som eólico

ppp

ppp

96

Perc. I

96

Perc. II

96

Pno.

96

S

n

ye ni - ca - n

Glissando

96

A

ye ni - ca - n

Glissando

96

T

8

tic - pa - c

ye ni - ca - n

Gliss.

96

B

n

ye ni - ca - n

Gliss.

99

Q. *mp* *pp*

99

Tbn.

99

Perc. I *mp* haste para cima = sinos haste para baixo = gongo sinos

99

Perc. II *pppp*

99

Pno. *mp* *Reo.* *

99

S

A

T

B

36

102

Q.

102

Tbn.

102

Perc. I

gongo

pppp *pp*

102

Perc. II

pppp

102

Pno.

102

* Rea.

A partir deste trecho os cantores iniciam o deslocamento espacial em forma de procissão indicado no texto inicial da partitura.

102

S

ppp

O - - - hua - - - ya

102

A

ppp

O - - - hua - - - ya

102

T

ppp

O - - - hua - - - ya

102

B

ppp

O - - - hua - - - ya

105

Q.

105

Tbn.

105

Perc. I

sinos

gongo

mp

pppp

105

Perc. II

ppp

pppp

105

Pno.

mp

105

S

O - - - - - hua - - - ya

A

O - hua - - - - - ya

T

8

O - - - hua - - - - - ya

B

O - - - hua - - - - - ya

Reo.

*

38

Nota com cabeça em forma de "+" = imitar latidos de cachorros.

108

Q. *mf* 3

108

Tbn. *mf*

108

Perc. I *pp* *mp* *sinos*

108

Perc. II

108

Pno. *mp*

108

S *ppp* O - - - hua - - - ya

A *ppp* O - - - - -

T *ppp* 8 O - - - - - hua - - -

B *ppp* O - - - - - hua -

111

Q. *mf*

Tbn. *mf*

Perc. I *mp* *sinos*

Perc. II

Pno. *mp*

S O - - - - - hua -

A hua - - - ya O - hua - - - ya

T 8 ya O - - - hua - - -

B - ya O - hua - - - - ya

40

114

Q. *mf*

Tbn. 114

Perc. I 114 *mp* *mp* *sinos* *mp*

Perc. II 114 *pppp*

Pno. 114 *mp* *mp*

S 114 - - ya

A

T 114 8 - ya

B

117

Q. *mf* *3*

Tbn. 117

Perc. I 117 *sinos* *mp*

Perc. II 117 *ppp*

Pno. 117 *mp*

S 117

A

T 8

B

Detailed description of the musical score: The score is for measures 117, 118, and 119. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time. The instruments are Q. (Quadrant), Tbn. (Tuba), Perc. I (Percussion I), Perc. II (Percussion II), Pno. (Piano), S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass). Measure 117: Q. has a whole rest. Tbn. has a whole rest. Perc. I has a whole rest. Perc. II has a melody starting with a quarter note. Pno. has a whole rest. S. has a whole rest. A. has a whole rest. T. has a whole rest. B. has a whole rest. Measure 118: Q. has a whole rest. Tbn. has a whole rest. Perc. I has a whole rest. Perc. II has a whole rest. Pno. has a whole rest. S. has a whole rest. A. has a whole rest. T. has a whole rest. B. has a whole rest. Measure 119: Q. has a melody starting with a quarter note. Tbn. has a melody starting with a quarter note. Perc. I has a melody starting with a quarter note. Perc. II has a whole rest. Pno. has a melody starting with a quarter note. S. has a whole rest. A. has a whole rest. T. has a whole rest. B. has a whole rest.

42

120

Q. *mf*

Tbn. *mf*

Perc. I

Perc. II

Pno.

S

A

T

B

Detailed description of the musical score: The score is for measures 120, 121, and 122. The tempo is 120. The key signature has one flat. The time signature is 4/4. The parts are: Q. (Trumpet), Tbn. (Tuba), Perc. I, Perc. II, Pno. (Piano), S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass). In measure 120, Q. and Tbn. play a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5). In measure 121, Q. and Tbn. play a triplet of eighth notes (B4, C5, D5) followed by a quarter note (E5). In measure 122, all parts have a whole rest. The dynamic *mf* is indicated for the Q. and Tbn. parts.

123

Q.

123

Tbn.

123

Perc. I

sinos

mp

123

Perc. II

123

Pno.

mf

Rea.

123

S

A

T

B

* 3

44

126

Q. *ppp*

Tbn. *ppp*

Perc. I

Perc. II

Pno.

✱

126 *ppp*

S *ppp* *ppp* *ppp*
 Quin oc ca tla-ma - ni no - yo - llo

A *ppp*
 Quin oc ca tla-ma-ni no-yo-llo ye -

T *ppp*
 Quin oc ca tla - ma - ni no - yo - llo

B *ppp*
 Quin oc ca tla-ma - ni no-yo-llo ye - - -

129

Q. *pppp* \curvearrowright *p*

Tbn. *ppp*

Perc. I *mp* *sinos* $\overbrace{3}$

Perc. II

Pno. *mf* $\overbrace{3}$ *Leo.* $\overbrace{3}$

S $\overbrace{3}$ ye-hua nic-ca - qui in cui-ca-t-l $\overbrace{3}$

A $\overbrace{3}$ hua nic-ca - qui in cui-ca-t-l $\overbrace{3}$

T $\overbrace{3}$ ye-huanic-ca - qui in cui-ca-t-l $\overbrace{3}$

B $\overbrace{3}$ hua nic-ca - qui in cui-ca-t-l $\overbrace{3}$

46

132

Q.

132

Tbn.

132

Perc. I

132

Perc. II

pppp

132

Pno.

*

132

S

A

T

8

B

135

Q.

Tbn.

Perc. I

Perc. II

Pno.

S

A

T

B

ppp

p

ppp

mp

ppp

pp

pp

pp

nic

it - ta

in xo -

8

3

sfz

pp

48

138

Q. *sfz*

Tbn. *sfz ppp* *p*

Perc. I

Perc. II *pp* *mp*

Pno.

S. *3*
chi - tli

A. *pp*

T. *ppp* Ma ca in cuetla hui - ya

B. *pp*

141

Q.

Tbn.

Perc. I

Perc. II

Pno.

S

A

T

B

gongo

ppp

p

ppp

ppp

pp

ppp

in

tlal - tic - pac

50

144

Q. *p* *ppp* *p*

Tbn. *sfz* *ppp* *p*

Perc. I

Perc. II *pppp* *mp*

Pno.

S. *Leo.*

A. *pp*

T. 8

B. *pp*

147

Q.

147

Tbn.

147

Perc. I

147

Perc. II

147

Pno.

pppp

147

S

ppp *p*

O - hua - ya

147

A

pp

147

T

ppp

O - hua - ya

147

B

pp

8

52

150

Q. *sfz*

150

Tbn. *pp* *ppp* *gongo* *ppp* *mf*

150

Perc. I *ppp* *mf*

150

Perc. II *ppp* *mf*

150

Pno. *ppp* *mf*

150

S

A

T *p*

B

8

*

153

Q.

Tbn.

Perc. I

Perc. II

Pno.

S

A

T

B

ppp

pp

sfz ppp

p

pp

pp

pp

pp

Quin oc ca tla-ma - ni no -

Quin oc ca tla-ma-ni no-yo-llo

Quin oc

Quin oc

159

Q.

159

Tbn.

159

Perc. I

gongo

ppp *mf*

159

Perc. II

ppp

159

Pno.

159

S

ff *pppp*

3 3

in cuica-t-l

A

ff *pppp*

3 3

in cuica-t-l

T

mf *ff* *pppp*

8 ye-huanic-ca - qui in cuica-t-l

B

mf *ff* *pppp*

3 3

in cuica-t-l

huanic - ca - qui in cuica-t-l

58

168

Q.

168

Tbn.

168

Perc. I

168

Perc. II

168

Pno.

168

S

A

T

B

ê u ê i

p

ppp

171

Q.

171

Tbn.

171

Perc. I

171

Perc. II

ppp

171

Pno.

Falado:
"Quando ficou crescidinho estava sempre brincando, assobiando."

171

S

A

T

8

B

60

174

Q.

174

Tbn.

ppp i *p* u *ppp* ê

174

Perc. I

gongo

174

Perc. II

p *ppp*

174

Pno.

"Quando cresceu fez uma flauta e estava o dia inteiro tocando."

174

S

A

T

8

B

177

Q. *pp*

177

Tbn. *i*

177

Perc. I

177

Perc. II *ppp* *mp*

177

Pno.

177 *pp*

S

177 *pp* x

A

177 *pp* x

8

T *pp* x

177 *pp*

B x

62

180

Q.

180

Tbn.

180

Perc. I

180

Perc. II

ppp

180

Pno.

"Depois um senhor disse a uma moça:
- Por que teu filho faz labirinto?"

180

S

ppp

A

ppp

T

ppp

B

ppp

X

X

X

X

183

Q.

183

Tbn.

183

Perc. I

183

Perc. II

183

Pno.

"Nós queremos dormir.
E não podemos dormir."

183

S

pppp

183

A

pppp

X

183

T

pppp

8

183

B

pppp

X

64

186

Q.

186

Tbn.

186

Perc. I

186

Perc. II

186

Pno.

"Diz que pare de tocar, que não faça labirinto."

186

S

A

T

8

B

189

Q.

189

Tbn.

189

Perc. I

sinos

pp

189

Perc. II

189

Pno.

189

S

A

T

8

B

Considerações finais

A presente dissertação tratou sobre o processo de composição de 4 peças motivadas pela escuta de paisagens sonoras. A discussão girou em torno dos princípios estéticos que guiaram o trabalho, dos procedimentos de escuta empregados para interpretar o som do meio ambiente como detonador de ideias musicais e das decisões tomadas para a criação de composições para instrumentos acústicos e vozes.

A partir de um estudo teórico, tentei compreender melhor esses mecanismos nas suas implicações filosóficas e práticas. A pesquisa teórica e compositiva foi guiada pela vontade de ampliar as possibilidades de criação musical, dentro de uma ideologia de música experimental, procurando novas ferramentas para meu trabalho de compositor.

O trabalho aproveitou formas de percepção do som derivados de práticas musicais desenvolvidas no decorrer do século XX, a partir do surgimento de ferramentas tecnológicas, mostrando possíveis nexos entre essas formas de escuta contemporânea com formas de escuta ancestral. Foi guiado pela vontade de explorar novas possibilidades de criação musical estudando formas de referenciar situações do cotidiano através do uso de possibilidades musicais contemporâneas. Procurei experimentar os possíveis vínculos de sonoridades ambientais com técnicas expandidas do repertório instrumental contemporâneo, assim como usar a aleatoriedade inerente aos fenômenos ambientais como recurso de organização de texturas e do discurso musical, trazendo à tona, por outro lado, a possibilidade pouco explorada de considerar a espacialidade um parâmetro da música instrumental. A experiência de composição das peças permitiu-me avaliar alguns aspectos trabalhados, enxergando possíveis desdobramentos em pesquisas futuras.

O conceito de mimesis foi compreendido como um procedimento artístico de transposição de situações do cotidiano para a criação de peças instrumentais. A busca, no exercício da composição, não foi atrelada à visão particular de nenhum filósofo. Observei as discussões desde um ponto de vista neutro, de maneira a

compreender a mimesis de uma maneira livre, chegando a uma conclusão particular que não descarta as diversas relações que o observador pode estabelecer entre seu objeto de estudo e a construção artística derivada: por momentos “reproduzi” som e contexto da maneira mais similar possível, por momentos procurei um afastamento para recriá-lo de maneira diversa. O que guiou em definitiva o processo criativo foi a vontade (apontada por Emerson) de “evocar imagens na mente do ouvinte”, estabelecer nexos (segundo os princípios da *soundscape composition*) entre as sonoridades de um entorno e a composição derivada do seu estudo. Meu objetivo expressivo foi criar situações sonoras que pudessem ativar as memórias do ouvinte em relação a situações cotidianas, aproximar as sonoridades da música contemporânea às experiências auditivas da pessoa comum. As peças apresentadas em concertos mostraram, neste sentido, aspectos satisfatórios no seu poder de comunicação.

O desafio de ativar a memória do ouvinte em relação a experiências de escuta do som ambiental com instrumentos acústicos apontou a decisões que misturaram diversos graus de aproximação com a situação observada. Se optarmos por mimesis muito distantes da sonoridade original essa tentativa se vê completamente diluída e o público não conseguiria fazer nenhuma associação. Dessa maneira, a preocupação maior foi procurar a aproximação, tentar reconhecer características comuns, ações musicais e cênicas que expressassem, na *performance*, a carga energética do próprio evento ambiental. Porém, todas as peças foram construídas a partir de uma interpretação pessoal dos entornos, em que as vivências vieram à tona, derivando em construções que recriaram a situação do cotidiano a partir do ponto de vista do compositor observador.

Em *Fluxo intermitente* procurei estabelecer sonoridades que permitissem a lembrança do foco central de escuta (o trânsito), investigando técnicas instrumentais de forma lúdica sem perder, no entanto, o foco expressivo de índole dramática da composição. Em *Como foi seu dia hoje?* o foco de escuta foi um tipo de textura observada, que foi retrabalhada internamente com gestos miméticos que apresentam um maior grau de afastamento. Não houve a imitação do “canto” de um pássaro em particular, mas a procura de ações musicais que permitissem evocar os comportamentos sonoros das aves. Em *A espera silente* tentei compreender a forma de operação da paisagem, observar as causas pelas quais os sons se ordenam

naquele lugar daquela maneira determinada, decidindo um tipo de execução diferente ao das outras composições, em que os intérpretes têm liberdade para tomar suas próprias decisões, mas por outro lado devem adotar uma atitude performática específica. Em *Celebração* a situação real observada na paisagem derivou na construção de uma cena imaginária, em que certas sonoridades foram trabalhadas talvez com o maior grau de afastamento em relação ao original (se comparada a outras peças do portfólio), enquanto outras foram reproduzidas com muita fidelidade. O que guiou as decisões foram questões expressivas. A parte do cântico religioso em náhuatl, por exemplo, criado de forma totalmente integral sem nenhuma relação com a situação original, transformou radicalmente a expressão eufórica do *gospel* ouvido no áudio da paisagem para um caráter mais introspectivo, que possibilitaria expressar o sentimento religioso de uma sociedade ligada à terra, como as sociedades interioranas do México que motivaram a criação da cena imaginária da composição. Já os sons dos foguetes foram reproduzidos da maneira mais literal possível no intuito de transpor a violência dessa ação sonora que serve na composição como transição entre o caráter introspectivo do início para um momento posterior de euforia exultante: a celebração e agradecimento por uma colheita farta.

Avaliando o trabalho em geral nos aspectos texturais e discursivos (relacionados à mimesis “sintática” mencionada por Emerson) a audição dos entornos, como forma de colher sugestões de ordenamento temporal dos materiais musicais, foi compreendida como um laboratório onde o compositor pode encontrar um repertório inesgotável de procedimentos formais e estruturais que podem servir (através de uma profunda reflexão) para renovar as possibilidades de construção musical. Os entornos estudados, por outro lado, apresentaram identidades sonoras que permitiram estabelecer unidade no discurso.

As mimesis tímbricas revelaram por outro lado um problema ideológico. Os instrumentos da tradição europeia, embora alguns deles possam ser compreendidos como originários de antigos processos miméticos (se considerarmos, sobretudo, a gênese de sua construção), foram aperfeiçoados no decorrer da história para servir a um tipo de construção musical que privilegia relações abstratas. Inserem-se, talvez, em uma tradição diversa à intencionalidade expressa no trabalho. A procura por técnicas expandidas (compreendida como uma forma de ampliar as possibilidades

de expressão instrumental) pode ser vista como o início de uma pesquisa mais profunda, um trabalho de laboratório em que seriam realizadas maior quantidade de experiências com instrumentistas, gravando amostras, para posteriormente compará-las, por meio da audição e a análise espectral, com as sonoridades dos entornos gravados. Além desse estudo comparativo mediado pela tecnologia, intuo também a possibilidade de um trabalho futuro de fusão de sonoridades ambientais e instrumentais através do processamento eletrônico de ambas as fontes.

Talvez esta pesquisa estimule outros compositores e intérpretes a ouvir seu entorno, como o que foi relatado por alguns dos músicos que participaram da execução das peças, e que contribua para despertar interrogantes nos ouvintes sobre as relações entre a música e os acontecimentos cotidianos. Acredito que a concepção musical apresentada nesta dissertação pode fomentar discussões interessantes sobre a interação da música com seu contexto social e ambiental. Espero ter despertado a curiosidade do leitor sobre a semelhança entre os princípios estéticos do trabalho e o pensamento de culturas pré-colombianas. Há um caminho de pesquisa aberto, que relaciona as formas de percepção do mundo nessas culturas e a estética da *soundscape composition*.

O estudo teórico e compositivo reflete as intenções sociais do compositor, que vê também nessa investigação uma forma de contribuir para a melhora da qualidade de vida do ser humano, estimulando o homem comum a perceber-se como parte do universo sonoro.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

ANTUNES, Jorge. **Sons novos para a voz**. Brasília: Editora Sistrum, 2007

BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução: Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2002.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins Editora Ltda., 2009.

_____. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Editora Ltda., 2009.

CAGE, John. **Silence: Lectures and writing of John Cage**. Hanover: Wesleyan University Press, 1973.

CHION, Michael. **La audiovisión**. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona, 1993.

CLARKE, Eric. **Ways of listening**. New York: Oxford University Press, 2005.

EMMERSON, Simon. **The Language of Electroacoustic Music**. London: The Macmillan Press Ltd, 1986.

ESTAÑOL, Bruno. **La vocación condenada**. México D.F.: Difusão cultural UNAM, 2000.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

FREIRE, Vanda Bellard & CAVAZOTTI, André. **Música e pesquisa. Novas abordagens**. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007.

GIBSON, James. **The Perception of Visual World**. Cambridge: The Riverside Press, 1950.

KRAMER, Jonathan. **The Time of Music**. New York: Schirmer Books, 1988.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética de laboratório. Estrategias de las artes del presente**. Buenos Aires: Hidalgo Editora, 2010.

NASCIMENTO, João Paulo Costa do. **Abordagens do pós-moderno em música. A incredulidade nas metanarrativas e o saber musical contemporâneo.** São Paulo: Editora UNESP, 2010.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica.** São Paulo: Perspectiva, 1987.

ROTHENBERG, David & ULVAES, Marta. **The Book of Music and Nature.** Middletown : Wesleyan University Press, 2009.

SCHAEFFER, Pierre. **Traité des objets musicaux.** Paris: Editions du Seuil, 1966.

SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante.** São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

_____/ **Voices of Tyranny: Temples of silence.** Ontario: Arcana Editions, 1993.

SEEGER, Anthony. **Why Suyá sing : a musical anthropology of an amazonian people.** Urbana: University of Illinois, 2004.

TRUAX, Barry. **Acoustic Communication.** Norwood: Ablex Publishing Corporation, 1994.

Artigos

ANANAY, Aguilar. **Discurso e sintaxe em Emmerson (1986).** In: XV Congresso da Anppom. *Anais eletrônicos...* Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

ATIENZA, Ricardo. **Identidad sonora urbana : tiempo, sonido y proyecto urbano.** In : Les 4èmes Journées Européennes de la Recherche Architecturale et Urbaine EURAU'08 : Paysage Culturel, 16-19 Janvier 2008, Madrid, Espagne

BARBOSA, Lucas de Paula. **Reflexões sobre unidade em música.** In: Opus, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 65-78, jun. 2008.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor.** Tradução: Fernando Camacho. In: BRANCO, Lúcia Castello (Org.) *A tarefa do Tradutor, de Walter Benjamin:* quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFGM, 2008.

_____/ **A doutrina das semelhanças.** In: Magia e Técnica, Arte e Política: Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 7ed. São Paulo: Brasiliense, 2004. v. 1.

BUSTAMANTE SMOLKA, Ana Luiza. **A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural**. Educação & sociedade, ano XXI, nº 71. Campinas: CEDES, Unicamp, 2000. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/es/v21n71/a08v2171.pdf>> Acesso em: 15/01/2012.

CHAVES, Celso Loureiro. **Memórias, citações e referências: o fluxo do tempo interior em Estudo Paulistano**. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 14, 2003, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2003. CD-ROM pp. 270-275.

CAMACHO, Gonzalo. Culturas musicales del México profundo. In: **A tres bandas, mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano**. Madrid: Edições Akal, 2010.

CAMACHO, Gonzalo. **Mito, música y danza: el Chicomechitl**. In: Horizonte (UNAM), México D.F., 2: 51-58, 2008.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin**. In: Perspectivas, São Paulo, 16: 67-86, 1993.

_____/ **Uma filosofia moral negativa?** *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 49, n. 117, p. 143-152, jun./2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100512X2008000100008&script=sci_abstract>. Acesso em: 29/07/2011.

GUIGUE, Didier. **Serynade e o mundo sonoro de Helmut Lachenmann**. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 93-109, dez. 2007. Disponível em: <http://www.anppon.com.br/opus/data/issues/archive/13.2/files/OPUS_13_2_Guiguw.pdf> Acesso: 23 de agosto de 2012.

OLIVEIRA, André Luiz Gonçalves de & TOFFOLO, Rael Bertarelli Gimenes. **Princípios de fenomenologia na composição de paisagens sonoras**. *Opus*, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 98-112, jun. 2008.

PORTUGAL, Eliane. **Magia e Imediatidade na filosofia da linguagem de Walter Benjamin**. *O que nos faz pensar*, Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, n. 6, ago./1992. Disponível em:

<<http://www.oquenofazpensar.com/web/index.php/numero/proxima/5>>.

Acesso em: 02/08/2011.

RUSSOLO, Luigi. **L'arte dei rumori. Manifesto futurista**. Disponível em:

<<http://www.uclm.es/artesonoro/elarteruido.html>>. Acesso em: 05/06/2011

SCHLESENER, Anita Helena. **Mimesis e infância: observações acerca da educação a partir de Walter Benjamin**. Filosofia Unisinos, v. 10, n. 2, p. 148-156, maio/ago./2009. Disponível em: <www.revistafilosofia.unisinos.br/pdf/149.pdf >.

Acesso em: 02/06/2011.

TRUAX, Barry. **Genres and Techniques of Soundscape Composition as Developed at Simon Fraser University**. Disponível em:

<<http://www.sfu.ca/~truax/OS5.html>> Acesso em: 21/03/2011

Dissertações e Teses

AVELLAR, Rodrigo. **Anamnesis. Memorial de composição**. Dissertação de mestrado. UFRGS, 2010. Disponível em:

FERRETI, Ulises. **Entorno sonoro del cotidiano: cinco piezas instrumentales**.

Dissertação de mestrado. UFRGS, 2006. Disponível em:

<<http://hdl.handle.net/10183/6523>>. Acesso em: 10/10/2011

_____/ **Entornos sonoros: sonoridades e ordenamentos**. Tese de doutorado. UFRGS, 2011. Disponível em:

<<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/35083/000794283.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 17/01/2012

MEDINA GUBERT, Priscilla. **A sombra do porvir. A fenomenologia em um processo de composição e ação musical**. Dissertação de mestrado. UFRGS, 2010. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/31669>>. Acesso em 07/06/2011.

SALLES, Filipe. **Imagens musicais ou música visual. Um estudo sobre as afinidades entre som e imagem baseado no filme Fantasia (1940) de Walt Disney**. Dissertação de mestrado. PUC-SP, 2002. Disponível em:

<http://www.mnemocine.art.br/index.php?option=com_docman&task=cat_view&gid=96&Itemid=72>. Acesso: 6 de março de 2013.

SULLIVAN, Mark Valentine. **The performance of gesture: musical gesture, then, and now.** Tese de doutorado. University of Illinois at Urbana-Champaign, 1984.

Sites

CABRAL, João Francisco. **O mito e a filosofia.** Disponível em:

<<http://www.brasilecola.com/filosofia/mito-filosofia.htm>>. Acesso em: 20/05/2011.

FRITSCH, Eloy. **Música acusmática.** Disponível em:

<http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/pwtambor/default.php?reg=7&p_sec_ao=155>. Acesso em 23/08/2012.

OLIVEIRA, Luis Felipe. **Significado Musical e Inferências Lógicas a partir da perspectiva do Pragmatismo Peirceano.** Disponível em:

<http://www.academia.edu/205733/Significado_Musical_e_Inferencias_Logicas_a_partir_da_perspectiva_do_Pragmatismo_Peirceano>. Acesso: 7 de março de 2013.

RIVEIRO, Estevam. **WU QIN XI Qigong dos cinco animais.** 2010. Disponível em:

<<http://www.espacotai.com.br/blog/2010/03/wu-qin-xi-qigong-dos-cinco-animais/>>.

Acesso em: 13/05/2011.

The Associated Press. **Mechanical Engineer Recreates Sounds of his Pre-Columbian Ancestors.** Disponível em:

<http://hosted.ap.org/specials/interactives/international/precolumbian_sounds/>.

Acesso em: 07/05/2011.

Studies on Mexican Aerophones. Disponível em:

<<http://www.tlapitzalli.com/rvelaz.geo/english.html>>. Acesso em: 12/02/2012.

Wikiaves do Brasil. Disponível em: <www.wikiaves.com.br>. Acesso em 20/04/2012

World Soundscape Project. Disponível em: <<http://www.sfu.ca/~truax/scomp.html>>.

Acesso em: 08/03/2011.

ANEXO

CD de áudio

Ficha técnica

Faixa 1) *Fluxo intermitente*

Flauta transversal contralto: Fabrício Ribeiro

Soprano: Iara Rodríguez

Piano: Marcelo Villena

Violoncelo: Sergio Murillo Jerez

Gravada por Lucas Paixão em concerto no auditório do Departamento de Artes da UFPR, 16 de dezembro de 2011.

Faixa 2) *Como foi seu dia hoje?*

Flautas doce soprano: Marcelo Villena

Gravada e mixada por Marcelo Villena.

Faixa 3) *A espera silente*

Flauta: Fabrício Ribeiro

Soprano: Iara Rodríguez

Barítono: Zé Brasil

Violino: Max Scheffer

Violoncelo: Sergio Murillo Jerez

Violões: João Corrêa e Aluísio Coelho

Declamação: Marcelo Villena

Gravada por Marcelo Villena no auditório do Departamento de Artes da UFPR, 29 de novembro de 2011.

Faixa 4) Celebração

Quena, piano e prato: Marcelo Villena

Trombone e falas: Guto Calazanz

Tam tam, gongo, caixa clara e surdo: Paulo Demarchi

Sopranos: Iara Rodríguez

Mezzo-soprano: Cuca Medina

Tenor: Rodrigo Costa

Baixo: Marcelo Villena

Gravada e mixada por Marcelo Villena.